

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SINGULARITÉ DE LA PROSE MYTHOLOGIQUE DE MADAME FLORE
DANS *LA PUGNITION DE L'AMOUR CONTEMPNÉ* (1540)

ÉTUDE SUR L'ANTÉROTISME FLORÉEN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SARA EMMANUELLE LAMBERT

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je n'étonnerai personne en mentionnant que je suis extrêmement redevable à celle qui, avec tout l'entrain de sa passion pour la littérature renaissante, a dirigé ce mémoire. Je ne surprendrai encore moins ceux qui connaissent Brenda Dunn-Lardeau, professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal, en écrivant qu'elle s'est toujours montrée d'une bienveillance et d'une finesse indubitables pendant ces longs mois – plutôt longues années – où j'ai mis son indulgence à rude épreuve. Je saurai à jamais gré à la muse et instigatrice de cette exploration du dédale de la recherche floréenne.

De même agrément suis-je pour les trois enfants que j'élève et qui me pardonnent mes heures de lecture ainsi qu'à l'égard de mon époux qui, malgré ses heures de solitude, me voue toujours le même amour. À mon père maintenant, merci pour ce goût du livre et merci de même à ma mère, dont le courage exemplaire n'a d'égal que sa bonté.

Je remercie chaleureusement William Kemp, professeur associé à l'Université McGill, qui a bien voulu me laisser lire, avant sa parution, son article fort intéressant sur Denys de Harsy et François Juste, alors que j'avais grandement besoin d'idées qui abondaient en mon sens en ce qui a trait aux théories sur la date réelle de publication des *Comptes amoureux* [1542].

Une pensée reconnaissante va à Carole Damphousse, coordonnatrice à la maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui, en suivant mon dossier avec sollicitude, m'a toujours judicieusement conseillée. Sans oublier ceux qui, sans le savoir, ont croisé mon chemin et m'ont, comme Lori Saint-Martin, professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal, transmis leur passion pour la littérature des femmes, surtout celle des temps passés.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET SYMBOLES	ix
RÉSUMÉ.....	x
POÈME LIMINAIRE	xi
INTRODUCTION	
FLORAISON MYTHOLOGIQUE	1
Corpus : deux états d'une œuvre	1
État de la question	13
Structure du mémoire	16
CHAPITRE I	
LE LANGAGE MYTHOLOGIQUE RENAISSANT.....	19
1.1. CONTEXTE DE RÉSURGENCE DE L'ANTIQUITÉ.....	19
1.1.1. La survivance des dieux	19
1.1.2. L'humanisme.....	21
1.2. LE LANGAGE « MYTHOLOGISANT »	24
1.2.1. Un langage qui permet de contourner la censure	24
1.2.2. Un langage de l'exemple	25
1.2.3. Un langage commun et sans frontières.....	26
1.3. LE PROCESSUS D'INTERPRÉTATION DU MYTHE	29
1.3.1. Chez le lecteur	29
1.3.2. Chez les femmes de lettres	31

1.3.3. Chez madame Flore.....	32
CHAPITRE II	
LES ORIGINES D'ANTEROS.....	33
2.1. LES ORIGINES PRIMITIVES DU DIEU DE L'AMOUR ANTÉROTIQUE	34
2.1.1. Les deux Aphrodite	35
2.1.1.1. L'Aphrodite ouranienne	35
2.1.1.2. L'Aphrodite pandémienne	36
2.1.2. Les différents Eros.....	36
2.1.3. D'Eros à Anteros	37
2.2. ANTEROS À L'ANTIQUITÉ GRECQUE.....	38
2.2.1. Sources iconographiques	38
2.2.1.1. L'Anteros vengeur	38
2.2.1.2. L'Anteros hostile à Eros.....	38
2.2.2. Sources littéraires antiques	39
2.2.2.1. L'Anteros de l'amour réciproque.....	39
2.2.2.1.1. Platon.....	39
2.2.2.1.2. Thémistios	41
2.3. ANTEROS À L'ANTIQUITÉ ROMAINE	42
2.3.1. Cicéron	42
2.3.2. Virgile.....	44
2.3.3. Ovide	46
2.3.3.1. Le <i>deus ultor</i> d'Ovide	46
2.3.3.2. Le <i>Lethaeus Amor</i> d'Ovide	47
2.4. CONCLUSION	49

CHAPITRE III	
ANTEROS À LA RENAISSANCE.....	51
3.1. DÉMARCHE	51
3.2. ANTÉROTISME À LA RENAISSANCE, ÉTAT DES LIEUX.....	53
3.3. ANTEROS VENGEUR DES AMOURS MÉPRISÉES	55
3.3.1. Anteros vengeur chez l'Italien Francesco Colonna.....	55
3.4. ANTEROS CONTRE L'AMOUR HUMAIN	57
3.4.1. Anteros contre l'amour humain dans trois traités italiens	58
3.4.1.1. <i>Contra amores</i> de Platina.....	58
3.4.1.2. <i>Anterotica</i> de Pietro Edo	60
3.4.1.3. <i>Anteros</i> de Battista Fregoso	62
3.4.2. Anteros contre l'amour humain, mais vertueux, en Italie	63
3.4.2.1. Chez André Alciat.....	63
3.4.3. Anteros contre l'amour humain, mais vertueux, en France.....	65
3.4.3.1. Chez Marguerite de Navarre	65
3.5. ANTEROS DE L'AMOUR RÉCIPROQUE (OU CONTRAMOUR)	66
3.5.1. Anteros de l'amour réciproque en Italie	66
3.5.1.1. Chez l'Italien Celio Calcagnini.....	66
3.5.2. Anteros de l'amour réciproque en France	67
3.5.2.1. Chez Pontus de Tyard	67
3.6. CONCLUSION	68
CHAPITRE IV	
L'ANTÉROTISME DE LA PUGNITION DE L'AMOUR CONTEMPNÉ	70
4.1. HYPOTHÈSE ET PROGRAMME.....	70
4.2. LES COMPOSANTES ANTÉROTQUES	70

4.2.1. Le titre	70
4.2.2. Les pièces liminaires	72
4.2.2.1. Le huitain	72
4.2.2.2. L'épître dédicatoire	76
4.2.3. Les contes de <i>La Pugnition de l'Amour contempné</i>	78
4.2.3.1. Les récits fantômes.....	78
4.2.3.2. Le premier conte	79
4.2.3.3. Le deuxième conte	84
4.2.3.4. Le troisième conte.....	88
4.2.3.5. Le quatrième conte.....	91
4.2.4. La conclusion du recueil : la punition de Cebille	94
4.3. CONCLUSION	94
CONCLUSION	97
Cebille comme l'élément clé de la cohérence de <i>La Pugnition de l'Amour contempné</i> ...	99
La règle de réciprocité amoureuse.....	100
<i>La Pugnition de l'Amour contempné</i> , une œuvre dans laquelle l'antérotisme prime sur le féminisme	101
La question de la paternité de l'œuvre.....	103
ANNEXE I	
ORDRE DE PARUTION DES DEUX ÉTATS DE L'ŒUVRE DE MADAME FLORE GÉNÉRALEMENT ACCEPTÉ PAR LA CRITIQUE	105
ANNEXE II	
LA VIGNETTE DE DÉDALE FAUSSEMENT APPELÉE VIGNETTE D'ICARE	107
ANNEXE III	
LES DIEUX GRECS ET LEURS ÉQUIVALENTS ROMAINS.....	108

ANNEXE IV	
LES SOURCES DE L'ŒUVRE FLORÉENNE	109
ANNEXE V	
LES DERNIÈRES ATTRIBUTIONS DES SEPT <i>COMPTES AMOUREUX</i> DE MADAME FLORE	111
ANNEXE VI	
LES TRANSFORMATIONS APPORTÉES À <i>LA PUGNITION DE L'AMOUR CONTEMPNÉ</i> PAR LES <i>COMPTES AMOUREUX</i>	112
« Compte premier par madame Melibée »	113
La punition de Cebille	115
« Compte sixiesme par madame Cassandre touchant les adventures du proeux et vaillant chevalier Helias Le Blond »	115
« Compte septiesme par madame Briolayne Fusque, touchant les mauvaïses fortunes de messire Guillien de Campestain de Rossillon »	116
Le poème de clôture	117
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS	118
Éditions des deux états de l'œuvre floréenne	118
Œuvres littéraires de la Renaissance italienne et française	118
Ouvrages, mémoires, thèses et articles sur l'œuvre floréenne.....	119
Ouvrages critiques, littéraires et de référence sur les dieux de l'amour et la Renaissance	124
Liste des références en ligne.....	128

LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Avτήρως, Amor virtutis, alium Cupidinem superans</i> , soit amour vertueux qui supplante tous les Cupidons	64
Figure 2 : la vignette de Dédale faussement appelée d'Icare	107

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : ordre chronologique de parution des deux états de l'œuvre de madame Flore	4
Tableau 2 : la morphologie des deux états de l'œuvre de madame Flore	9
Tableau 3 : état de <i>La Pugnition de l'Amour contempné</i> avec les parties lacunaires	71
Tableau 4 : les <i>Comptes amoureux</i> et leurs ajouts	112

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET SYMBOLES

LISTE DES ABRÉVIATIONS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

- Pug *La Pugnition de l'Amour contempne, extrait de L'amour fatal de madame Jane Flore*. Lyon : François Juste, 1540, in 8°, 71 ff. L'édition originale à laquelle se réfère l'abréviation Pug est conservée à la Bibliothèque nationale de France (réserve Y^e 3439) et est disponible en version électronique sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>. Notre pagination de 141 pages commence à la page où se trouve le poème liminaire.
- Ca *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que faict Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour*. Avec privilège. Lyon : sans nom d'éditeur [Denys de Harsy] et sans date [1542], in 8°, 84 ff. Bois gravés. L'une de ces éditions est conservée à la Bibliothèque nationale de France (réserve Y² 1979). L'abréviation Ca réfère à l'édition suivante : Gabriel-André Pérouse (dir.) et al., *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore. Texte établi d'après l'édition originale (Lyon : 1537 env.)* Édition critique avec introduction, notes, variantes et glossaire par le Centre Lyonnais d'Étude de l'Humanisme (CLEH). Lyon : Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1980, 258 pages.

Dans le but d'alléger le système des références dans le mémoire, nous présenterons nos citations, dans le texte et les appels de notes, comme suit : l'abréviation qui se réfère à l'édition de référence, suivie, s'il y a lieu, du numéro du conte en chiffres romains et de la page en chiffres arabes, ex : Pug IV, 90 ou Ca V, 200. S'il n'est pas question d'un conte en particulier, mais de l'histoire-cadre ou autre, seul le numéro de page sera donné, ex : Pug, 5 ou Ca, 97.

LISTE DES SYMBOLES

- Θ Non contenu
- ≈ Identique

RÉSUMÉ

Cette étude montre en quoi la prose mythologique de madame Flore est singulière en étudiant l'antérotisme de *La Pugnition de l'Amour contempné* (1540). Elle constitue la première recherche qui porte spécifiquement sur cet état de l'œuvre plutôt que sur les *Comptes amoureux* (s. d.) et postule que, des deux états de l'œuvre de madame Flore, les *Comptes amoureux* représentent le second état à l'encontre de ce qu'une certaine critique affirme. Ce mémoire apporte un argument de poids en faveur de la préseance de la publication de *La Pugnition de l'Amour contempné* (1540) sur les *Comptes amoureux* [1542] en raison de la cohérence de l'idéologie amoureuse antérotique qui traverse *La Pugnition* et qui fait justement défaut aux contes plus disparates des *Comptes amoureux*, ouvrage davantage préoccupé par la dénonciation de l'« impareil » mariage entre vieux barbons et jeunes tendrons.

Ce mémoire, qui cherche aussi à mettre au jour les lignes directrices de la pensée mythologique de celle qui dit les désirs des femmes émanant d'une société chrétienne qui voudrait les voir chastes et pudiques, se subdivise en quatre chapitres. Le premier étudie le langage mythologique qui voit le jour à la Renaissance, sous le règne de François 1^{er}. Le deuxième retrace les origines gréco-romaines du concept d'Anteros ainsi que des traditions qui en découlent. Le troisième analyse trois traditions antérotiques à la Renaissance avec leurs antécédents médiévaux. Ces trois traditions sont : l'antérotisme vengeur des amours méprisées, l'antérotisme contre l'amour humain et l'antérotisme de l'amour réciproque (ou Contramour). Le quatrième chapitre, quant à lui, étudie l'antérotisme des quatre contes et des parties lacunaires de *La Pugnition* pour montrer que, d'un côté, ce premier état de l'œuvre présente la tradition antérotique en faisant du dieu Amour un dieu vengeur des amours méprisées, associant ainsi sa divinité à Anteros, et que de l'autre, il présente la tradition contre l'amour humain non pas sous la forme du dieu Amour, mais sous la forme d'un personnage, Cebille, qui se refuse obstinément à l'amour.

L'étude que nous présentons ici redonnera, c'est notre souhait, envie à la critique contemporaine de réétudier pour elle-même et dans une autre perspective l'édition souvent méprisée (parce que considérée incomplète) de *La Pugnition* et, par extension, motivera quelques férus de littérature renaissante à s'intéresser à ce courant quelque peu trop méconnu par la critique contemporaine qu'est l'antérotisme alors qu'Anteros vivait sous diverses formes sous la plume des poètes et prosateurs de la Renaissance. À la lumière de cette étude, il sera, pour d'autres aimants du sujet floréen, à nouveau opportun de chercher à savoir qui, de tous les renaissants érudits et amateurs d'Anteros, pourrait se cacher derrière le pseudonyme probable de madame Flore.

Mots clés : Madame Jane ou Jeanne Flore, *La Pugnition de l'Amour contempné*, *Comptes amoureux*, langage, mythologie, antérotisme, Anteros, Eros, Contramour, Amour, Marguerite de Navarre, Renaissance, XVI^e siècle.

POÈME LIMINAIRE

Tout est mystère dans l'Amour,
Ses flèches, son carquois, son flambeau, son enfance :
Ce n'est pas l'ouvrage d'un jour
Que d'épuiser cette Science.

L'Amour et la Folie de Jean de La Fontaine¹,
« un poète du XVI^e siècle dans le XVII^e siècle² ».

¹ Jean de La Fontaine, *Fables*. Paris : Bookking International, Livre XII, « L'Amour et la Folie », 1993, p. 355.

² Charles Augustin Sainte-Beuve et Maxime Leroy (éd.), *Port-Royal*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », no 93. Paris : Gallimard, Livre I, vol. 1, 1952, p. 200.

INTRODUCTION

FLORAISON MYTHOLOGIQUE

Corpus : deux états d'une œuvre

C'est au XVI^e siècle, à cette époque où les femmes ne peuvent pas manifester leurs désirs sexuels ni même prétendre choisir elles-mêmes leur époux et partenaire sexuel que paraissent, à quelques mois d'intervalle, deux états d'une œuvre qui exprime, sous un nom de plume féminin, leurs frustrations et désirs sexuels et qui va même jusqu'à réclamer leur droit à l'amour libre, le tout sous couvert de fabulations mythologiques. Parus, de surcroît, en cette période où l'on redécouvre les écrits des Anciens et où l'on rediscute de l'amour, de ses divinités et de ses pouvoirs sur le genre humain, *La Pugnition de l'Amour contempné* (1540) et les *Comptes amoureux* [1542] de madame Flore témoignent, dans une prose toute empreinte de mythologie, d'une propension à transmettre aux « humains lecteurs » (Pug, 3) des idées peu orthodoxes (pour l'époque) sur l'amour.

En effet, l'énigmatique auteure – si auteure c'est¹ – qui s'adresse à un auditoire constitué de « nobles Dames amoureuses » (à entendre au sens italien de femmes qui sont aimées ou

¹ Au sujet de l'identité de l'auteur, Carolyn M. Fay écrit avec justesse : « Qui était Jeanne Flore ? Personne, jusqu'à présent, n'a pu préciser son identité ni confirmer son existence. Fut-elle une écrivaine obscure dont le souvenir a été effacé par le temps ? Est-ce que, comme nous, les lecteurs contemporains de Jeanne Flore se sont demandés qui elle était, si ce nom était le pseudonyme d'une autre femme, d'un homme ou d'un groupe d'hommes ? Les contes étaient-ils plutôt une sorte de "roman à clé", dans lequel les noms des différentes narratrices correspondraient aux noms codés de personnes ayant réellement vécu à Lyon à l'époque ? Il est également possible que tous les lecteurs lyonnais des *Contes amoureux* aient connu l'identité de Jeanne Flore et que le mystère n'en soit un que pour nous, lecteurs du XX^e siècle, obsédés par la notion d'auteur », v. Carolyn M. Fay, « Qui était Jeanne Flore ? Subversion et silence dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de*

qui aiment), traite de l'amour d'une façon particulièrement osée. Et c'est peu dire, car ses écrits sont une invitation à connaître l'amour envisagé comme une rencontre entre deux corps qui se désirent.

Cette invitation à l'amour, qu'il soit adultère ou simplement sans lendemain, n'est toutefois pas gratuite et sans conséquences, puisqu'il faut absolument accepter l'amour offert sous peine d'être atrocement puni pour l'avoir méprisé. C'est ce que démontrent tous les récits et l'histoire-cadre d'inspiration boccacienne contenus dans le premier état de l'œuvre de madame Flore, soit *La Pugnition de l'Amour contempné, extraict de L'amour fatal de madame Jane Flore*, qui parut à Lyon, chez François Juste, en 1540, puis reparut à Paris, chez Denys Janot, en 1541, avec un titre modernisé en *La punition de l'Amour contempné, extraict de l'Amour fatal de madame Jeanne Flore*².

Les narratrices des quatre contes de ce recueil, Andromeda, Meduse, Rosemonde et Sapho, rapportent chacune à leur tour, le châtiment mortel que reçoivent ceux et celles qui se montrent récalcitrants à l'amour. Les personnages de Meridienne, de la mal mariée (laissée sans nom), de Narcisse et de la dame (elle aussi laissée sans nom) de l'histoire de Nastagio

Jeanne Flore. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 93-94.

² Pour donner la première place à *La Pugnition de l'Amour contempné* par rapport aux *Comptes amoureux*, nous nous rangeons de l'avis de Kaji Yoshihiro, qui a affirmé, en 2003, que la date de parution des *Comptes amoureux* est postérieure à celle de *La Pugnition de l'amour contempné* : « C'est la *Pugnition de l'Amour* de François Juste en 1540 qui a été imprimée la première. Denis Janot l'a reprise en y changeant quelques mots. D'après ce texte de Janot, Harsy a publié, vers 1542, les *Comptes amoureux* en y ajoutant trois nouveaux comptes et quelques pages pour l'histoire-cadre », v. Kaji Yoshihiro, « Étude sur les *Comptes Amoureux* (2) – Recherche de la date de publication des *Comptes Amoureux* portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles ». *Bulletin de la Société de Langue et de Littérature françaises de l'Université d'Osaka*. Japon : Gallia, XLIII, 2003, p. 7.

L'édition de Denis Janot modifie sensiblement le titre de François Juste : un accent est ajouté (contempné), on a déplacé la majuscule dans le titre de la source (de *L'amour fatal* à *l'Amour fatal*) et le nom de l'auteure s'écrit avec une graphie plus moderne (de Jane à Jeanne). Cette édition ne change rien de fondamental à la première et fait partie de la branche du premier état de l'œuvre. Notons que le vocabulaire de *La Pugnition de l'Amour contempné* est plus archaïque que dans le second état de l'œuvre et que les noms italiens et latins n'y sont, pour la plupart, jamais naturalisés contrairement à ceux des *Comptes amoureux*. Le lecteur notera que nous avons mis l'accent à « contempné » dans le titre de notre édition de référence qui n'en contient pas pour faciliter la lecture du lecteur moderne. Pour le reste, nous nous en tenons à la graphie de l'original qui ne contient ni apostrophes, ni accents.

sont ainsi punis par des divinités de l'amour, tantôt Vénus, tantôt Cupidon³, pour n'avoir pas cédé aux désirs de leurs dignes prétendants. Vient en conclusion le récit de madame Flore qui rapporte la punition publique que reçoit Cebille (l'une des devisantes dont le récit ne nous est malheureusement pas parvenu⁴) pour avoir refusé de reconnaître, malgré tous les efforts déployés par les devisantes pour la convaincre, le pouvoir suprême des dieux de l'amour. En somme, il est déjà possible d'observer que le titre, l'histoire-cadre, les quatre récits de punition ainsi que la conclusion de *La Pugnition de l'Amour contempné* sont intimement liés par le thème de l'Amour vengeur de l'amour « contempné », c'est-à-dire méprisé.

Hymne à l'Amour vengeur, ce recueil de quatre contes complètement à l'encontre de la moralité chrétienne est plutôt terrifiant. C'est probablement ce qui justifie l'apparition d'un second état de l'œuvre qui conserve l'essentiel du premier, mais le reformule en y modifiant la *cornice*, en y ajoutant trois contes de tradition courtoise ou moyenâgeuse, des intertitres, ainsi qu'un poème de clôture. Cette édition au titre renouvelé des *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contempnent & mesprisent le vray Amour* est, quant à elle, publiée à Lyon sans nom d'éditeur, sans date et avec un faux privilège⁵. La critique atteste néanmoins qu'elle provient des presses de Denys

³ Il peut parfois y avoir d'autres dieux qui punissent, comme ceux des Enfers, mais ils ne feront pas l'objet de cette étude.

⁴ Le recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné* fait référence à trois récits fantômes : celui de Cebille, qui aurait porté une acerbe accusation à l'encontre de la divinité Amour; celui de Lucienne, qui aurait défendu la vertu du très saint Amour; et celui de Melibee, sur les amours de la pucelle Chelinde. Nous sommes en droit de penser que d'autres récits sont manquants puisque l'épître dédicatoire de madame Flore à madame Minerve, sa cousine, le laisse supposer. En fait, les contes ont été narrés lors des vendanges où étaient réunies mesdames Minerve, Flore, Melibee, Cebille, Hortence, Lucienne, Salphionne, Sapho, Andromeda, Meduse et d'autres, « bonnes Cousines & amyes » (Pug, 2), dont fait, certes, partie Rosemonde, la narratrice du troisième conte de *La Pugnition de l'Amour contempné* (mais qui ne l'est cependant plus dans le quatrième des *Comptes amoureux* où c'est plutôt Minerve qui assume cette narration). Aussi, nous ne voyons pas pourquoi chacune d'entre elles n'en aurait pas conté un par jour, puisqu'il est évident que cette œuvre s'inspire du *Décameron* de Boccace qui présente dix récits par jour narrés par dix narrateurs différents pendant dix jours pour un total de cent nouvelles. Pourquoi madame Flore n'aurait pas eu la prétention d'en attribuer un à chaque participante ? Que le lecteur note que nous ne prétendons pas qu'elle veut en faire cent comme Boccace, mais bien dix.

⁵ En ce qui concerne ce faux privilège, Régine Reynolds-Cornell précise « que la simple mention "avec privilège" à la page de titre est substituée à la reproduction traditionnelle du privilège indiquant la date et la durée du privilège d'imprimer », v. Jeanne Flore, *Les Contes amoureux par Madame*

de Harsy et que sa date de publication se situe entre 1531 et 1539. Cette datation doit néanmoins être revue à la lumière de récentes recherches qui fixent plutôt la parution de cette édition aux alentours de 1542, donc postérieure à la publication des éditions de *La Pugnition de l'Amour contempné* de François Juste et de Denys Janot. Afin que le lecteur puisse mieux s'y retrouver, voyons maintenant l'ordre réel de parution des deux états de l'œuvre de madame Flore en ce tableau qui présente toutes les éditions floréennes sur papier connues à ce jour⁶.

Tableau 1 : ordre chronologique de parution des deux états de l'œuvre de madame Flore

ÉDITIONS ANCIENNES
[<i>L'amour fatal</i>]
PREMIER ÉTAT DE L'ŒUVRE (4 CONTES)
<i>La Pugnition de l'Amour contempné, extrait de L'amour fatal de madame Jane Flore.</i> Lyon : François Juste, 1540.
<i>La punition de l'Amour contempné, extrait de l'Amour fatal de madame Jeanne Flore.</i> Paris : Denys Janot, 1541. ⁷
SECOND ÉTAT DE L'ŒUVRE (7 CONTES)
<i>Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour.</i> Lyon : [Denys de Harsy, 1542].
<i>Comtes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour.</i> Paris : Jehan Real pour Arnould Langelier, 1543.
<i>Comtes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour.</i> Paris : Jehan Real pour Poncet le Preux, 1543.
<i>Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore touchant la punition de ceux qui contemnent & mesprisent le vray Amour.</i> Lyon : Benoist Rigaud, 1574.

Jeanne Flore. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell. Coll. « Textes et Contre-textes », no 5. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 10.

⁶ Le lecteur peut se référer à l'annexe I de cette étude pour connaître l'ordre de parution des deux états de l'œuvre généralement accepté par la critique.

⁷ Notre édition de référence des *Comptes amoureux* donne un autre tirage de cette édition (Paris, E. Grouleau, 1541).

ÉDITIONS MODERNES

Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore touchant la punition de ceux qui contemnent & mesprisent le vray Amour. Avec introduction du bibliophile Jacob. Turin : Jules Gray, 1870 (reproduction de Rigaud, 1574).

Histoire de la belle Rosémonde et du preux Chevalier Andro. Paris : Albert de Rochas, 1888 (étude liminaire et premier conte des *Comptes amoureux*).

Comptes amoureux. Réimpression textuelle de l'édition de Lyon, 1574, avec une notice bibliographique de Jacob (1870). Genève : Slatkine, 1971 (reproduction de Gray, 1870).

Contes amoureux par Madame Jeanne Flore. Texte établi d'après l'édition originale (Lyon : 1537 env.) par Gabriel-André Pérouse (dir.) et al. Lyon : CNRS/PUL, 1980 (reproduction de l'édition sans date et variantes de Juste, 1540).

Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005 (première édition en format poche).

Ainsi que le lecteur peut l'observer dans ce tableau, le recueil des *Comptes amoureux* est le seul à avoir été retenu par la postérité et le seul à avoir été réédité après 1541. C'est que l'édition sans date contenant sept contes est celle qui a seule été retenue par l'histoire littéraire comme complète au détriment de *La Pugnition de l'Amour contempné*⁸ qui en contient quatre. Aussi, le lecteur retiendra à ce point-ci de notre introduction que nous allons à l'encontre de l'histoire littéraire, du moins de celle qui n'est pas tout à fait récente, en considérant ainsi que nous le faisons l'édition des *Comptes amoureux* comme publiée après celle de Denys Janot, donc après 1541, mais avant 1543, année pendant laquelle paraissent les éditions qu'imprime Jehan Real. En effet, la tradition littéraire avait longtemps fixé la date de parution de l'édition sans date des *Comptes amoureux* à l'an 1531 parce qu'Antoine

⁸ Cette édition est par ailleurs paradoxalement qualifiée par plusieurs critiques d'édition amoindrie et « tronquée », notamment par Régine Reynolds-Cornell : « Il convient d'y ajouter *La Pugnition de l'Amour contempné, extrait de L'amour fatal de madame Jane Flore*, édition tronquée des *Comptes amoureux* publiée à Lyon et à Paris en 1540 et 1541 », v. Jeanne Flore, *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell, *op. cit.*, p. 195, note 12. Alors qu'elle est, à l'instar de Nazli Fathi-Rizk, considérée par d'autres comme le « noyau initial » des *Comptes amoureux*, v. Nazli Fathi-Rizk, « La moralité finale dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, édité par Lionello Sozzi et préfacé par Verdun-Louis Saulnier (dir.) Coll. « Bibliothèque Franco Simone », no 2. Genève/Paris : Slatkine Reprints, 1981, p. 265.

Du Verdier signalait, en 1585, une édition d'avant 1532⁹. À la suite des recherches menées par Gabriel-André Pérouse et ses collaborateurs en vue de l'édition critique de l'œuvre qui constitue notre édition de référence pour les *Comptes amoureux*, la bonne majorité des critiques a été convaincue qu'il fallait plutôt fixer vers 1537 la parution desdits *Comptes amoureux*. En 1982, Claude Longeon rendit à son tour plausible l'idée que cette compilation de contes puisse avoir été publiée en 1539¹⁰.

Toutefois, depuis les récents travaux qui ont été effectués sur certaines gravures sur bois contenues dans l'édition des *Comptes amoureux*, dont celles sur la vignette portant la mention « NE HAULT NE BAS MEDIOCREMENT » que l'on a faussement appelée « vignette d'Icare », car elle représente en fait Dédale¹¹, il a été démontré que l'édition non datée des *Comptes amoureux* a été ornée de certaines gravures sur bois aussi contenues dans l'édition des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélisenne de Crenne publiée entre 1541 et 1542 par Denys de Harsy. Ces gravures étant plus usées dans les *Comptes amoureux*, il faut donc conclure avec plus de conviction que jamais que sa publication est postérieure à cette date, ce qui nous donne plus ou moins 1542¹².

Cette édition à la marque de Dédale présente intégralement, à quelques variantes près, les quatre contes de *La Pugnition de l'Amour contempné*, mais y ajoute trois nouveaux contes dont les narratrices sont Melibée, Cassandre et Briolayne Fusque¹³. Ces nouvelles productions ne sont cependant pas simplement placées à la suite des autres, mais les encadrent avec un conte placé en tête et deux à la fin pour créer un tout nouvel ordre qui rend

⁹ Antoine Du Verdier, « Lettre J », *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*. Lyon : B. Honorat, 1585, p. 761.

¹⁰ Claude Longeon, « Du nouveau sur les *Comptes amoureux* de Madame Jeanne Flore », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol XLIV, no 3, 1982, p. 605-613.

¹¹ Voir l'annexe II de la présente recherche pour observer cette vignette de Dédale contenue dans les *Comptes amoureux*.

¹² Voir à ce sujet, l'étude de Kaji Yoshihiro, « Étude sur les *Comptes Amoureux*... », *op. cit.*, p. 1-8. William Kemp a, quant à lui, écrit plusieurs articles à ce sujet, mais nous ne référons ici qu'à son plus récent qui renvoie, dans ses notes de bas de page, à ses autres travaux sur le sujet, v. William Kemp, « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'Amour contempné* aux *Comptes amoureux* ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*, *op. cit.*, p. 269-291.

¹³ Ces trois contes ajoutés sont résumés dans l'annexe VI de la présente étude.

ce second état de l'œuvre beaucoup moins homogène que le premier. Bref, ainsi que le résume Marie-Claude Malenfant : « Les récits ajoutés par les *Comptes amoureux* “augmentent” la *Pugnition* tout en menaçant son équilibre, car les visées didactiques de l'un et de l'autre ouvrages diffèrent : les *exempla* de la *Pugnition* ne “défendent” pas la même thèse que ceux des *Comptes*¹⁴ ».

En somme, même si l'histoire-cadre s'y trouve remaniée pour accueillir les nouvelles productions et qu'elle contient beaucoup plus de détails que celle de *La Pugnition de l'Amour contempné*, elle n'en corrige pas les erreurs et n'en comble pas les lacunes puisque l'édition remodelée ne présente pas plus que l'original les récits fantômes de Cebille et Lucienne¹⁵. De plus, de nouvelles erreurs se glissent dans l'ouvrage. On apprend, entre autres, à la fin du cinquième des *Comptes amoureux*, que de jeunes hommes lyonnais se sont joints à la compagnie des « nobles Dames amoureuses » pour entendre le dernier des *Comptes*. Or, ce supposé dernier conte (Ca VI) qui débute par une référence au long récit chevaleresque du premier des *Comptes amoureux* (Ca I) comme y faisant suite, comme si aucun des contes du « noyau initial » (Ca II, III, IV et V) n'avait été conté¹⁶, n'est pas le dernier puisque vient un septième et dernier conte à sa suite (Ca VII). On confond aussi la narratrice du récit qui est une traduction de la 58^e nouvelle du *Décameron* de Boccace. Ainsi, la narratrice Sapho de *La Pugnition de l'Amour contempné* (Pug IV) devient alors Salphionne dans les *Comptes amoureux* (Ca V).

Le recueil des *Comptes amoureux* est de surcroît laissé sans conclusion hormis le poème final¹⁷ qui jette une lumière toute nouvelle sur les supposées intentions réelles de l'auteure. Cette dernière y affirme maintenant avoir voulu dans ce recueil d'histoires « blasme[r] icy l'impereil mariaige » (Ca, 225) plutôt que d'avoir voulu conter des histoires « touchant la

¹⁴ Marie-Claude Malenfant, « Le discours délibératif dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : *exempla* et visées persuasives », dans *Actualité de Jeanne Flore*, op. cit., p. 60.

¹⁵ Les récits fantômes des *Comptes amoureux* sont, en ordre, ceux de Cebille, Lucienne et Salphionne. On ne sait cependant rien du conte de Salphionne (Ca I, 101).

¹⁶ Même si le sujet courtois si prête, faire un bond de quatre contes semble extrêmement bizarre; ce qui dénote un mauvais agencement des récits que le compilateur des *Comptes amoureux* ajoute.

¹⁷ Le lecteur peut consulter ce poème de clôture des *Comptes amoureux* à l'annexe VI de la présente étude.

punition que faict Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour », tel que le propose son titre. L'*explicit* du second état de l'œuvre ne ferme pas la boucle sur l'objet de la compilation pourtant annoncé dans le poème de « madame Egin Minerve aux nobles Dames amoureuses » qui fait office d'*incipit* dans les deux états de l'œuvre floréenne :

Gardez vous bien du Sainct Amour offendre,
Lequel n'est pas comme on le painct aveugle :
Sinon en tant que les Cruels aveugle,
Qui n'ont le cueur entier, piteux, et tendre.
Le voila ja tout prest de son arc tendre
Contre qui n'ayme usant du malefice
De Cruaulte : Doncques au saint service
D'Amour vueillez de bon vouloir entendre (Pug, 1)¹⁸.

Ce poème liminaire contenu dans les deux éditions témoigne par ailleurs de l'un des changements majeurs effectués dans le vocabulaire floréen par le second état de l'œuvre au premier. Il annonce qu'il ne sera plus question de « Sainct Amour » (Pug, 1, vers 1) comme dans *La Pugnition de l'Amour contempné* mais de « vray Amour » : « Gardez vous bien du vray Amour offendre » (Ca, 95)¹⁹, ce qui oblige le lecteur à changer son horizon d'attente quant au sujet qui sera traité dans le recueil des *Comptes amoureux*.

Le lecteur sera mieux en mesure d'apprécier les changements qui sont apportés par le second état de l'œuvre au premier dans le tableau suivant qui présente la morphologie des deux états de l'œuvre de madame Flore. Notons au passage que, dans le dernier chapitre, on trouvera des présentations analytiques plus élaborées des quatre contes de *La Pugnition de l'Amour contempné*, accompagnées de leurs sources connues, tandis qu'on trouvera dans l'annexe VI des présentations plus détaillées des contes ajoutés dans le recueil des *Comptes amoureux*.

¹⁸ Nous avons mis un « A » majuscule à amour dans le vers 8 qui n'en contient pas, car il faut comprendre cet Amour en tant que divinité.

¹⁹ Toutefois, on notera qu'on continue à parler du « saint service d'Amour » dans les derniers vers de ce poème.

Tableau 2 : la morphologie des deux états de l'œuvre de madame Flore

<i>La Pugnition de l'Amour contempné</i> (1540)		Narratrice	<i>Les Comptes amoureux</i> [1542]		Narratrice
Huitain	Craignez le dieu « Saint Amour » qui n'est pas aveugle, mais prêt à lancer une sagette à ceux qui le méprisent, v. poème cité ci-dessus.	Egine Minerve	Huitain	<i>Ibid.</i> , mais au lieu de « Saint Amour », « vray Amour ».	≈
Épître	Madame Flore rapporte les circonstances de l'écriture et justifie la mise sous presses des récits qui furent narrés lors des dernières vendanges.	Madame Flore	Épître	<i>Ibid.</i> , mais est ajouté : « C'est œuvre de femme, d'où ne peult sortir ouvrage si limé, que bien seroit d'ung homme discretz en ses escriptz » (Ca, 97).	≈
Θ	Θ	Θ	I	Rosemonde Chiprine (15 ans) est mariée au vieux jaloux Pyralius (66 ans) qui est dans un pitoyable état physique. L'anecdote de départ n'est là que pour faire l'introduction d'un conte merveilleux où le preux chevalier Andro parvient, malgré maints obstacles périlleux (géant, serpent, dragon, etc.), à libérer la dame prisonnière du château dans lequel l'a enfermée son jaloux d'époux. L'originalité du récit réside en ce que la femme n'est plus uniquement un tribut pour le chevalier; elle a droit aux plaisirs charnels.	Melibée
Θ	Θ	Θ	Poème	Poème de Clément Marot (<i>Louange au dieu d'Amour</i>).	Aggrippine
I	Meridienne est depuis peu l'épouse du comte Giroante, mais elle reste coquette et Pyrance tombe follement amoureux d'elle lors d'une fête. Un soir que Giroante est absent, Vénus fait apparaître Pyrance dans la chambre de sa bien-aimée qui n'a pas la moindre idée qu'elle est aimée. Pyrance demande à Meridienne de lui octroyer son amour, autrement dit son corps, au moment même où il lui avoue son amour. Afin d'éviter un viol, la rusée Meridienne consent à condition qu'il éteigne la flamme d'un cierge avant la levée du jour. Elle, qui est un peu magicienne, parvient à maintenir la flamme bien allumée toute la nuit. Essoufflé et frustré, Pyrance tombe dans une dépression profonde qui le mène à la mort au pas de la porte de la cruelle Meridienne. Mécontente, Vénus fait tomber une statue la représentant sur la tête de la trop hautaine Meridienne. On donne son corps aux bêtes pour qu'elles le dévorent.	Andromeda	II	≈	≈
II	Une très belle jeune fille de bonne naissance a refusé par orgueil tous les prétendants qui se sont présentés à elle et se retrouve vieille fille à 28 ans. La voyant commencer soudainement à souffrir d'un puissant mal d'amour, ses parents lui trouvent comme remède un époux riche, mais avare, vieux et	Meduse	III	≈	≈

	impotent qui ne peut donc aucunement combler ses désirs charnels. La mal mariée finit par tellement souffrir de se consumer de désir qu'elle se suicide à l'aide d'un couteau pendant la nuit.				
Poème	Poème de Clément Marot (<i>De la jeune dame qui a viel mari</i>).	Minerve	≈	≈	≈
III	Écho, repoussée par Narcisse, souhaite qu'il tombe amoureux de lui-même et qu'il ne vive plus en paix. Ses prières sont exaucées par les dieux et Narcisse tombe amoureux de lui-même après s'être miré dans l'eau de la fontaine. Il se laisse mourir de faim et de soif, soit de mélancolie amoureuse.	Rosemonde	IV	≈	Minerve
IV	La fille de Sire Paulo Traversier se montre farouche et cruelle à l'endroit de Nastagio qui est follement amoureux d'elle et qui ne sait que faire pour la convaincre de l'aimer. Un matin, alors qu'il est dans la forêt, il aperçoit une femme poursuivie par un chevalier. Nastagio tente de sauver cette dernière, mais le chevalier lui explique qu'il a été condamné par les dieux à lui arracher le cœur une fois la semaine pour le donner à ses chiens, car il a, par fol amour, tué cette femme ingrate et cruelle qui ne l'aimait point. Cette dernière a été de même punie pour s'être réjouie de son trépas. Sachant cela, Nastagio fait en sorte que sa bien-aimée assiste à l'une de ces représentations macabres. Aussi, le lendemain, elle se donne à lui.	Sapho	V	≈	Sapho et Salphionne
Conclusion	Cebille est découverte par son mari entre les bras d'un vil palefrenier. Son mari l'humilie publiquement en les exposant dos à dos et nus, elle et son amant, en la rue contre une colonne de bois pendant un jour entier.	Madame Flore	Θ	Θ	Θ
Θ	Θ	Θ	VI	Les dames vont ici prier à l'Église et six hommes lyonnais se joignent à elles pour entendre le dernier <i>Compte</i> (alors que deux suivent). Récit merveilleux et chevaleresque vraiment très confus. Bref, on dirait deux récits qui, en s'enchevêtrant, sont mal délimités. Hélias Le Blond, accompagné de son amie Fleurdelise, sauve Daurine en affrontant des montres et le gardien d'une tombe. Phebosille lui offre son corps pour l'avoir délivrée en donnant un baiser au monstre, mais aussi pour avoir tué son mari (le gardien). Il refuse, car il est accompagné. Hélias et Fleudelise partent mener Daurine à son père sur le cheval fae d'Hélias. Elle leur raconte que, malheureuse parce que ses parents l'ont obligée à prendre un vieux mari	Madame Flore Cassandre

				(Hosbague) alors qu'elle en aimait un autre, Théodore, elle a décidé malgré tout de le prendre pour amant. Une nuit, son mari arrive alors que Théodore est là. Ce dernier se sauve subitement et oublie son manteau. Le mari le trouve et Gambon, un eunuque chargé de surveiller sa femme, est alors blâmé pour avoir laissé pénétrer un autre homme dans la maison. Pour épargner la corde à Gambon, Théodore l'accuse du vol de son manteau sur la place publique, le bat et le sauve ainsi de la mort. Daurine et Théodore continuent à être amants.	
Θ	Θ	Θ	Cebille	Résumé de la punition de Cebille (en trois lignes).	Madame Flore
Θ	Θ	Θ	VII	La nouvelle femme de Raymon de Castel tombe follement amoureuse du prisé gentilhomme Guillien de Campestain de Rossillon. Le mari, qui s'en rend rapidement compte, cherche un moyen d'empêcher sa femme d'aimer cet homme. Il commence par la menacer de la tuer si les choses ne changent pas, mais voyant que la situation ne s'améliore pas et ne voulant pas user des solutions habituelles des jaloux, c'est-à-dire de battre sa femme, il opte pour une bien cruelle solution : il tue Guillien de Campestain de Rossillon et fait servir le cœur de ce dernier à sa femme en prenant bien soin de la renseigner par la suite sur la provenance de la viande qu'elle a trouvée fort délicieuse. La femme meurt sur le pavé de la maison et le bruit de la cruauté de Campestain se répand tant et si bien que le roi Alphonse d'Aragon vient venger la mort de la femme en tuant le mari jaloux.	Briolayne Fusque
Θ	Θ	Θ	Poème	Poème de clôture qui dit que le but du recueil des <i>Comptes amoureux</i> est finalement de blâmer l'« impareil mariage » (Ca, 225) qui le mérite bien.	Madame Flore

S'il semble maintenant évident au lecteur que les deux états de l'œuvre diffèrent quelque peu, il est tout aussi vrai qu'ils chérissent un même espoir; celui de libérer la femme sexuellement par la fiction mythologique. Or, et c'est en cela que ce mémoire prend tout son sens, alors que dans le premier état de l'œuvre, l'auteure entend inviter les femmes à se montrer plus généreuses – entendons charnellement – en leur faisant peur, c'est-à-dire en rassemblant des récits montrant des personnages (surtout des femmes) punis par des dieux de

l'amour vengeur pour avoir commis le péché de « contemption », bref, pour avoir méprisé et refusé l'amour. Le second état de l'œuvre tente à son tour de convaincre les femmes de l'urgence d'aimer en greffant, au noyau que constitue *La Pugnition de l'Amour contempné*, trois nouvelles productions (Ca I, VI et VII) qui ne sont plus des récits de punitions pour avoir méprisé l'amour, mais qui présentent plutôt de courtoises gens qui ont choisi de vivre pleinement leur sexualité, c'est-à-dire en langage floréen, le « vray Amour », malgré les interdits sociaux.

Bref, deux récits (Ca I et VI) où l'on observe des personnages non plus punis pour avoir refusé l'amour d'un aimant, mais valorisés pour avoir offert à leur amant de l'amour en retour. Deux contes dans lesquels il s'agit de femmes qui, sous la bienveillante supervision des divinités de l'amour réciproque, se voient parfaitement comblées par de fringants jeunes et jolis amants venus les sauver de la frustration dans laquelle les tenaient leurs vieux maris impuissants. C'est une toute autre histoire pour ce qui est du troisième conte ajouté (Ca VII) puisqu'il y est question d'une tragédie. En fait, d'un triangle amoureux dans lequel une femme est punie pour avoir pris amant, cet amant est tué par le mari jaloux et le mari est finalement à son tour puni pour avoir été jaloux; ce qui est sans relation avec le but initial visé par l'auteure. Ce septième conte offre en fait peu de choses en commun avec les deux autres contes ajoutés et encore moins avec les quatre récits de *La Pugnition de l'Amour contempné*. Le septième conte des *Comptes amoureux* diffère totalement du style et du propos de tous les autres ainsi que le remarque Marie-Claude Malenfant :

le propos et le ton des récits demeurent cohérents, du conte premier au conte sixième : seule l'histoire tragique des amants assassinés pose vraiment problème, en venant rompre franchement avec la règle voulant que le service d'Amour soit toujours récompensé. [...] Toutefois, le septième récit des *Comptes* introduit une note discordante dans la « vaste entreprise de persuasion » de « Jeanne Flore » : deux amants y trouvent la mort, malgré le fait qu'ils aient observé et respecté les règles du service d'Amour. La mort des amants loyaux semble donc contrevenir sérieusement au projet délibératif avoué par ces deux recueils où les conteuses, de nobles dames amoureuses, tentent de persuader dame Cebille qu'il est bien, juste, raisonnable et honorable de s'abandonner à l'être qui nous aime²⁰.

²⁰ Marie-Claude Malenfant, « Le discours délibératif dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : *exempla* et visées persuasives », dans *Actualité de Jeanne Flore*, op. cit., p. 59-60.

État de la question

En somme, s'il est permis aux femmes, le temps de quelques « contes amoureux », d'envisager un bonheur terrestre féminin en accord avec des puissances célestes païennes, il leur est néanmoins interdit de refuser cet amour. Celles qui se montrent « récalcitrantes », qui se refusent à l'amour, « qui veulent s'en affranchir, par orgueilleuse chasteté, attirent sur elles par là la colère et la vengeance des dieux²¹ », c'est-à-dire l'humiliation publique et même la mort. C'est là, comme le mentionne Gustave Reynier, « la conclusion commune des histoires que se racontent quelques belles jeunes femmes [païennes dans le fond de l'âme et] nourries des leçons de la saine antiquité²² ».

Bref, de par son contenu quelque peu revendicateur des droits des femmes à l'amour²³, l'œuvre de madame Flore semble au tout premier abord « féministe », mais le paraît soudain moins lorsque le lecteur observe que le culte rendu aux dieux de l'amour est présenté comme un impératif, étant donné que les personnages doivent obligatoirement et rapidement (ce qui est contraire à l'éthique courtoise) accepter l'amour offert sous peine de châtement. À ce propos, dans son article « Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore et les fictions du sujet féminin », Emma Tyler tente de voir si l'œuvre floréenne contient ou non un message positif pour les femmes et souligne avec justesse que :

les finalités de l'œuvre ont souvent divisé la critique. Certains commentateurs perçoivent l'ouvrage comme un manifeste féministe, d'autres le considèrent comme une tentative

²¹ Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'« Astrée »*. Paris : Armand Colin, 1971, p. 123.

²² *Ibid.*, p. 124. Les crochets sont du critique.

²³ Si le féminisme est d'octroyer des rôles et des droits aux femmes, alors le féminisme de Madame Flore en est un hybride, car elle donne droit à l'amour et aux plaisirs des sens aux femmes, mais d'un autre côté les y oblige. En ce qui concerne le rôle de la femme dans l'œuvre de madame Flore, Colette H. Winn écrit à juste titre que celle-ci « n'agit d'ailleurs jamais comme un sujet pleinement autonome. Son rôle dans l'histoire se borne à accepter celui qui veut bien d'elle, à agréer celui qui parviendra à la libérer de la situation exécrable qu'on lui a imposée. Son consentement à l'Amour ne se fait donc qu'en fonction d'un présent essentiellement négatif. Dans ces récits exemplaires, encore faut-il remarquer que la démonstration s'appuie toujours sur le négatif, et non, comme on pourrait l'attendre, sur le positif. Dans ces contes tout à la gloire d'Amour, contes supposés convaincre celle qui refuse de s'abandonner aux délices de Mère Nature, on est frappé, en effet, par la prédominance d'éléments négatifs et, plus encore, par l'insistance sur les notions d'impuissance et d'asservissement », v. Colette H. Winn, « Les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : un texte-écho », dans *Actualité de Jeanne Flore*, *op. cit.*, p. 50-51.

pour soumettre les femmes aux désirs sexuels masculins (car les femmes se doivent de répondre aux avances de leur amant)²⁴.

C'est, par ailleurs, cet impératif service d'Amour qui a soulevé plus d'une question sur l'authenticité de la signature féminine apposée au titre des deux recueils de contes, mais c'est là une question que nous n'aborderons point ici, étant donné le nombre important de travaux publiés qui ont été consacrés à cette question²⁵. Dans ces études et d'autres, la place particulière qu'occupe la mythologie au sein de l'œuvre a parfois été évoquée. Il a, de plus, été observé que les *exempla* mythologiques participent au procédé narratif de madame Flore, qui a pour but de convaincre et de persuader par le biais du discours délibératif²⁶, mais aucune étude n'a été consacrée jusqu'ici à la prose mythologique floréenne si singulière de *La Pugnition de l'Amour contempné*.

Une question qui a été moins souvent abordée est donc celle de l'intérêt que porte madame Flore à l'Antiquité et à la mythologie. Pourtant, elle est d'importance puisque, comme la plupart de ses contemporains, cette auteure témoigne d'un vif intérêt pour la mythologie gréco-romaine : plusieurs de ses personnages ou narratrices ont des attributs ou des noms mythologiques²⁷. D'autres sont des dieux, comme Amour et sa mère Vénus, et interagissent avec les protagonistes des récits. D'autres encore sont des personnages antiques mythiques, comme Narcisse et Écho, ou encore des personnages historiques de l'Antiquité, comme Cléopâtre et César. En fait, les références que fait fréquemment madame Flore à l'Antiquité, à la mythologie et aux personnages historiques antiques sont si présentes qu'elles semblent par moments un sous-langage, ou un code, qui, il faut l'avouer, est peu facile à décoder pour les néophytes. Il n'en reste pas moins que l'érudition mythologique de cette auteure est de toute évidence incontestable. Sa connaissance de nombreux textes dans leur langue d'origine (l'italien) et sa capacité à en faire une bonne traduction le prouvent

²⁴ Emma Tyler, « Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore et les fictions du sujet féminin », dans *Actualité de Jeanne Flore*, *op. cit.*, p. 147.

²⁵ Voir notre bibliographie pour s'en convaincre.

²⁶ Ainsi que le démontre habilement Marie-Claude Malenfant dans « Le discours délibératif dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore ». Mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval, 1993, 220 pages.

²⁷ C'est aussi le cas pour le nom de famille de l'auteure. Flore est la francisation de Flora, la déesse des fleurs chez les Latins (Chloris chez les Grecs).

amplement²⁸, ce qui est d'autant plus remarquable si l'on considère l'accès restreint à l'éducation que les femmes avaient à cette époque, ainsi que le souligne Madeleine Lazard :

Dans les couches sociales aisées, le destin intellectuel de la femme varie très sensiblement en fonction du milieu. Si elle appartient à une famille princière ou de bonne bourgeoisie elle peut bénéficier, aux côtés de ses frères, des leçons d'un précepteur. [...] Si diverses qu'apparaissent l'éducation et l'instruction des femmes à la Renaissance, leur but reste identique. Être bonnes chrétiennes, épouses et mères, telle est leur vocation. Quant à l'enseignement qu'on leur dispense, il est inspiré par la méfiance de la nature féminine et vise avant tout à les prémunir contre leur faiblesse naturelle, à les tenir toujours occupées pour les protéger des tentations de l'oisiveté²⁹.

Il reste à déplorer que la capacité de madame Flore à retenir le lecteur lors de passages digressifs (ayant surtout trait à la mythologie) varie d'un conte à un autre en raison des maladresses de sa plume qui sont d'autant plus évidentes dans les *Comptes amoureux*. Connaître, ce n'est pas savoir transmettre et, sans craindre l'exagération, nous dirons que les textes de madame Flore n'échappent pas au syncrétisme qui frappe plus souvent qu'autrement les textes érudits (ou à prétention érudite) du XVI^e siècle et qui s'inspirent de plusieurs sources à la fois. Ainsi, mythologies gréco-romaine et celtique, romans breton et courtois, littératures italienne et populaire se côtoient, se chevauchent et s'enchevêtrent dans les deux états de son œuvre. La chose est d'autant plus complexe que son inspiration, comme celle de plusieurs de ses contemporains, ne lui vient pas nécessairement de sources directes. En fait, plusieurs anecdotes de ses récits traduisent des bouts d'œuvres, tant moyenâgeuses que renaissantes, qui s'inspirent elles-mêmes d'œuvres plus anciennes³⁰.

²⁸ Kazimierz Kupisz remarquait, en 1973, que « certains procédés stylistiques, les plus caractéristiques du recueil, apportent le témoignage irréfutable que l'auteur a bien étudié à l'école italienne » dans « Y a-t-il une énigme Jeanne Flore ? », dans *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego Nauki humanistyczno-społeczne*, série I, no 98, 1973, p. 55. Henri Hauvette jugeait même sa traduction du *Décameron* (V, 8) de Boccace supérieure à celle de Laurent de Premierfait, le premier traducteur de Boccace en français, v. Henri Hauvette, « Les plus anciennes traductions françaises de Boccace », *Bulletin italien*, t. IX, 1909, p. 17.

²⁹ Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Coll. « Littératures modernes », no. 39. Paris : Presses universitaires de France, 1985, p. 98-99.

³⁰ Sous ce rapport, il ressort en effet de l'étude de Jean Seznec que « les humanistes français, et les plus grands, ont utilisé, à l'occasion, des livres d'une érudition fort mêlée, mais qui les dispensaient de remonter aux sources antiques », v. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Coll. « Champs », no 606. Paris : Flammarion, 1993, p. 364.

C'est probablement ce qui explique que bien que plusieurs articles, mémoires et thèses aient été consacrés à l'œuvre floréenne³¹, aucune recherche ne s'est, à notre connaissance, intéressée de près ou de loin à sa prose, que nous appellerons par souci de simplicité, mythologique. Or, c'est en la forêt touffue de son langage mythologique, trop négligé par nos prédécesseurs, lesquels ont parfois même vu en ses éléments mythologiques des développements superflus, que réside, selon nous, la plus grande part de l'originalité et de l'intérêt des deux états de l'œuvre de madame Flore. Témoin, ce commentaire tiré de l'édition qu'Albert de Rochas procura en 1888 d'une version du premier des *Comptes amoureux* épurée de ses développements mythologiques :

L'histoire, telle qu'elle est maintenant imprimée, n'est en effet qu'un arrangement, fait au XVII^e siècle, d'un conte écrit au commencement du XVI^e. Que le lecteur en soit bien prévenu : non seulement l'orthographe et les tournures ont été fréquemment rajeunies, mais encore, on a créé des divisions en chapitres et la narration a été allégée d'un certains nombre de développements mythologiques³².

Ces développements mythologiques peuvent en effet sembler quelque peu encombrants au lecteur moderne, mais ne peuvent l'être pour le lecteur renaissant qui apprécie ce langage ampoulé et parsemé d'*exempla* des dieux, déesses et héros mythologiques.

Structure du mémoire

Aussi, pour mieux montrer tout l'intérêt que doit susciter la singulière prose mythologique de madame Flore, il est essentiel de définir, à travers notre premier chapitre, le langage mythologique qui s'élabore dans la prose narrative et la poésie du XVI^e siècle sous le règne de François 1^{er} (1515-1547).

Dans le deuxième chapitre, il sera question de retracer les origines gréco-romaines d'Anteros, dieu de l'amour, que la critique contemporaine commence à peine à redécouvrir et qui occupe une place cruciale dans l'œuvre qui nous intéresse. Il sera aussi question de

³¹ L'œuvre de madame Flore a beaucoup été étudiée ces dernières années, surtout pour faire ressortir les indices de féminité de ses textes qui peuvent être jugés tantôt féministes avant le mot, tantôt misogynes.

³² Albert de Rochas d'Aiglun, *Histoire de la belle Rosémonde et du preux Chevalier Andro*. Paris : R. Marchand, 1888, p. VI.

décrire les traditions antérotiques qui découlent des différentes conceptions antiques d'Anteros. Il sera ainsi plus aisé d'observer, au troisième chapitre, ce qu'elles deviennent au Moyen-Âge et, plus particulièrement, comment resurgissent à la Renaissance les trois différentes conceptions des dieux de l'amour de la tradition antérotique que nous aborderons, soit l'antérotisme vengeur des amours méprisées, l'antérotisme contre l'amour humain et l'antérotisme de l'amour réciproque (ou Contramour).

Au quatrième chapitre, l'examen porte sur les choix de madame Flore à partir d'un vaste corpus littéraire et conclut que ces choix sont révélateurs d'une philosophie de l'amour, voire d'un code moral amoureux. L'analyse de l'antérotisme de *La Pugnition de l'Amour contempné* permet à son tour de mieux mettre en évidence les visées réelles de ce premier état de l'œuvre.

De cette façon, nous espérons conclure que les 1^{er}, 6^e et 7^e contes des *Comptes amoureux* ainsi que l'histoire-cadre de cette édition ont été retravaillés par une plume appartenant à celle, celui (ou ceux) qui se cache(nt) derrière madame Flore, un pseudonyme probable de l'auteur(e) véritable. Notons déjà, au passage, que nous ne sommes pas seule à croire que ces trois contes sont d'une autre main. Claude Longeon croit par exemple qu'Étienne Dolet a composé le premier et possiblement le sixième conte du second état de l'œuvre et qu'il a participé à sa compilation. Pour sa part, Régine Reynolds-Cornell pense que Clément Marot et même Maurice Scève pourraient être les remanieurs-compilateurs des *Comptes amoureux* et que Marguerite de Navarre serait la véritable auteure du septième des *Comptes amoureux*³³. Au terme de cette recherche, nous serons en mesure de donner notre propre opinion sur cette question par rapport à celles qui ont cours.

³³ Régine Reynolds-Cornell, « Madame Jeanne Flore and the *Contes amoureux*: A Pseudonym and a Paradox », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LI, no 1, 1989, p. 123-133. Elle sera néanmoins beaucoup moins encline à faire jouer un rôle dans l'élaboration des *Comptes amoureux* à Maurice Scève dans l'introduction de son édition *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* de 2005. En fait, elle ne le donne même plus comme possible compilateur des *Comptes amoureux*, mais le nomme néanmoins : « Ni Victor Brodeau, ni Gilles Corrozet, ni Bonaventure des Périers ne semblent à retenir comme auteurs de ce conte [Pug II; Ca III], mais bon nombre de candidats, outre Scève, restent à considérer », v. Jeanne Flore, *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell, *op. cit.*, p. 17. Voir l'annexe V de ce mémoire pour une liste de ses plus récentes attributions de chacun des sept contes des *Comptes amoureux*.

Néanmoins, avant d'aborder la question des dieux de l'amour que chérit l'imaginaire collectif renaissant et, par extension, l'auteur qui nous intéresse particulièrement, voyons de suite comment, dans ce contexte favorable à la mythologie dans lequel s'inscrit l'œuvre floréenne, s'est élaboré un langage mythologique en France sous François 1^{er} et tentons d'établir ses forces nouvelles.

CHAPITRE I

LE LANGAGE MYTHOLOGIQUE RENAISSANT

Puisque l'imaginaire collectif renaissant a été fortement marqué par la présence de figures antiques, tant mythologiques qu'historiques dans les arts et les lettres, et que de nombreux dieux peuplent les textes des poètes et prosateurs de la Renaissance, dont ceux de madame Flore, ce chapitre s'intéressera à comprendre comment la matière antique a ressurgi à la Renaissance en grande partie grâce à l'humanisme. Ce bilan critique de la façon dont s'élabore la création d'un imaginaire collectif renaissant, dans lequel la matière antique est très présente, permettra d'observer qu'un langage mythologique voit le jour et que les écrivains opèrent des choix significatifs en puisant dans cet univers référentiel commun. Question de goût très certainement, mais aussi de moralité, d'ambition et d'idéologie. Il sera ainsi rendu bien évident au lecteur qu'il y a autant de façons d'explorer ce nouveau langage que de finalités pour les lettrés français qui prennent la plume sous le règne de François 1^{er}. Il sera par ailleurs intéressant de se questionner à savoir à quoi sert ce nouveau langage et d'étudier les nouvelles possibilités qu'il offre. Notre hypothèse, qui propose qu'une grande part de l'originalité de l'œuvre de madame Flore réside dans les choix de sujets et de figures antiques qu'elle effectue dans cet univers référentiel commun, s'enrichira certes de ces informations de telle sorte que la compréhension de son œuvre en sera plus grande.

1.1. Contexte de résurgence de l'Antiquité

1.1.1. La survivance des dieux

De prime abord, il convient de rappeler que les dieux de l'Antiquité n'ont jamais disparu pendant ces nombreux siècles qui constituent ce que nous appelons le Moyen-Âge, même

s'ils paraissent naître de nouveau à la Renaissance, ainsi que le fait valoir la thèse que défend Jean Seznec dans son essai sur *La survivance des dieux antiques du IV^e siècle au XVII^e siècle* : « l'Antiquité païenne, loin de "re-naître" dans l'Italie du XV^e siècle, avait survécu dans la culture et dans l'art médiéval; les dieux eux-mêmes ne *ressuscitent* pas; car jamais ils n'ont disparu de la mémoire et de l'imagination des hommes¹ ». En fait, si les dieux de l'Antiquité ont donné l'impression d'avoir joué à cache-cache pendant le Moyen-Âge, c'est qu'ils se sont métamorphosés pendant quelques siècles pour ne reprendre leurs formes originelles qu'à la Renaissance. Autrement dit, si Mars s'est fait chevalier pendant quelque temps, il redevient le dieu de la guerre à la Renaissance. Citons Pierre Albouy à ce sujet :

Si les dieux du paganisme semblent renaître avec la Renaissance, ils avaient survécu durant tout le Moyen Age, comme l'a montré Jean Seznec, qui souligne, toutefois, qu'ils avaient alors changé de vêtements et d'allures : "Persée vivait sous l'aspect d'un Turc et Mars sous celui d'un chevalier"; les humanistes et les artistes du XVI^e siècle leur rendent leurs formes antiques. En outre, si le Moyen Age avait conservé le souvenir des dieux et de leur nom, il avait, dirait-on, oublié ou négligé leur histoire, leurs aventures, en un mot, les mythes, que retrouvent et racontent, à nouveau, les poètes de la Pléiade².

La mythologie des Anciens, qui englobe la cosmogonie, la théogonie et la légende³ et par lesquels le monde leur devenait intelligible, subit, il est vrai, une profonde transformation lors de l'avènement du christianisme qui explique le monde par ses propres croyances et mythes. Transformation essentiellement d'ordre idéologique puisqu'elle christianise des éléments païens pour en permettre une meilleure assimilation dans la culture populaire. Ainsi, en guise d'exemple, voit-on des figures religieuses prendre les traits ou les attributs de dieux et de héros de l'Antiquité gréco-romaine.

¹ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1993, p. 11.

² Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Coll. « U ». Paris : Armand Colin, 1969, p. 19.

³ Rappelons que la cosmogonie est l'ensemble des récits sur la naissance du monde. La théogonie, l'ensemble des récits sur la naissance des dieux. La légende est un récit populaire traditionnel plus ou moins merveilleux. Quant au mythe, le mot provient du grec *mythos*, qui signifie histoire qu'on raconte. Finalement, on appelle généralement mythologie un ensemble de mythes provenant d'une culture donnée. Les mythes gréco-romains qui ont été rédigés par les Anciens correspondent à la définition la plus générale que l'on donne, selon Northrop Frye, au terme de mythe : « Un mythe, au sens le plus simple et le plus usuel du terme, est un type d'histoire qui concerne généralement un dieu ou toute autre créature divine », v. Northrop Frye, « Littérature et mythe », dans *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 5-8, vol. II, 1971, p. 489.

Quant aux XIV^e et XV^e siècles, ils redonnent une vie aux mythes, mais une vie nouvelle, pleine de sens artistique et dénudée de sens religieux. Dénudée, car on observe que les interprétations et moralités que donnent aux mythes les auteurs de la Renaissance n'ont plus le sens sacré que leur donnaient les Anciens et que le lecteur renaissant ne se laisse plus séduire par les éléments de surnaturel qui apparaissaient dans les récits mythologiques antiques, qui sont pour lui pure fiction, car provenant d'un univers polythéiste.

En fait, si pour les Anciens, les dieux, demi-dieux et héros vivent près d'eux, ont une histoire et des faiblesses ainsi que certains pouvoirs sur leur destinée, les renaissants les conçoivent, eux, comme de simples personnages légendaires issus d'une culture riche à l'Histoire longue⁴. Cet univers de culture et de rêve antiques constitue néanmoins une réserve, voire une source intarissable d'inspiration pour l'imaginaire collectif renaissant⁵. Ses plus tragiques histoires sont traduites et réécrites au goût du public renaissant. Ses lieux les plus marquants deviennent les théâtres de drames poignants, qui n'ont cependant plus d'ambition métaphysique; et ses dieux et héros, des figures emblématiques ou des allégories⁶. En fait, cette muse de la Renaissance qu'est la mythologie gréco-romaine, occupe une place de choix tant dans les grandes œuvres littéraires de cette époque, qu'elles soient italiennes, françaises ou anglaises⁷, que dans la peinture, la sculpture et le langage commun.

1.1.2. L'humanisme

Étant donné que ce savoir antique, tant profane que religieux, était depuis fort longtemps rendu inaccessible parce que certains textes, comme les textes sacrés, étaient mal traduits,

⁴ D'une culture qui reste, selon eux, néanmoins dans l'erreur puisqu'elle ne connaît pas leur Dieu unique, tout-puissant, sans généalogie et qui s'est fait chair par son fils, Jésus.

⁵ Il convient de rappeler que l'esthétique courtoise, qui a vu le jour pendant le Moyen-Âge, ainsi que les textes qui en font la critique – par exemple l'œuvre en prose *Le Petit Jehan de Saintré* (1459) d'Antoine de La Sale (1385 à 1460) qui, en parodiant cet idéalisme courtois, témoigne de la décadence de cet idéal – marquent aussi l'imaginaire collectif des renaissants.

⁶ L'allégorie, procédé qui remonte à la *Psychomachie* de Prudence (V^e siècle), a été mise à la mode par le très courtois Guillaume de Lorris dans son *Roman de la Rose*, écrit vers 1230, qui met en scène des figures, idées abstraites et sentiments en les personnifiant.

⁷ De grands noms comme Jean Boccace, Maurice Scève et William Shakespeare y ont par ailleurs généreusement puisé pour élaborer leurs œuvres mémorables.

souvent glosés, de même que mal compris ou tout simplement tombés dans l'oubli, les premiers initiateurs de la Renaissance⁸ se donnent pour but premier de remédier à la situation. Le but des premiers humanistes, et du coup de l'humanisme⁹, est, en effet, de restaurer, dans leur pureté originelle, les livres grecs et latins, ainsi que la Bible, qui ont été contaminés par les gloses, commentaires et erreurs de transcription de ceux qui, pendant le Moyen-Âge, les ont adaptés à leur idéologie. La grande question est, par ailleurs, de savoir qui a vraiment initié la première Renaissance, celle italienne, qui s'étale de 1300 à presque 1490. Dante Alighieri (1265-1321) ou le peintre, sculpteur et architecte Giotto di Bondone (1267-1337) ? Pétrarque (Francesco di ser Petrarco, 1304-1374), qui a voulu délaisser Aristote pour s'intéresser à d'autres Anciens ? Jean Boccace (Giovanni Boccaccio, 1313-1373), qui mit beaucoup d'énergie à réécrire sa *Généalogie des dieux* ? Les opinions varient d'un commentateur à un autre et il en va de même pour ce qui est de la seconde Renaissance, celle qui se déplace vers toute l'Europe et plus particulièrement vers la France, certes, il n'est pas chose facile de situer de façon précise un courant littéraire sur la ligne du temps et il l'est d'autant moins quand il s'agit de situer ce mouvement de restitution des lettres et du savoir antiques que l'on désigne aujourd'hui par le terme d'humanisme.

Comme nous le savons, il prend naissance en Italie au tout début du XIV^e siècle et ne se répand en France qu'au siècle suivant. Plus précisément, ce sont les guerres d'Italie qui permirent aux productions artistiques et à de nombreux textes nouvellement épurés de leur gloses médiévales de voyager jusqu'en France. Il faut se rappeler que sont regroupées, par un usage commun, toutes les campagnes françaises réalisées entre 1494 et 1559 sous le nom de guerres d'Italie et que l'Italie n'est alors pas unifiée, mais constituée de plusieurs états ou royaumes qui sont souvent en conflit.

⁸ Le mot Renaissance est plutôt moderne quoique, déjà en 1538, Nicolas Bourbon disait *Renascences litterae* pour désigner ce mouvement de restitution des Lettres et du savoir ancien. L'Académie accueille « la renaissance des Lettres » en 1718 et « Renaissance » seule en 1830. À ce sujet, v. Verdun-Louis Saulnier, *La littérature française de la Renaissance*. Coll. « Que sais-je », no 85. Paris : Presses universitaires de France, 1962, p. 7-8.

⁹ Selon Anne Berthelot et François Cornilliat, « On appelle "humanisme" le mouvement de restauration des bonnes lettres de l'Antiquité grecque et latine : établissement du meilleur texte possible, commentaire (d'abord philologique), édition, traduction », v. Anne Berthelot et François Cornilliat, *Littérature, textes et documents, Moyen-Âge, XVI^e siècle*. Avec une introduction historique de Jacques Le Goff. Coll. « Henri Mitterand ». Paris : Éditions Nathan, 1988, p. 7.

Il convient de souligner ici le rôle non négligeable que joua le roi de France François 1^{er} dans la propagation du goût italien pour les vestiges des temps antiques dans son propre royaume¹⁰. En effet, quand le roi de France, Louis XII, décède en 1515, c'est son cousin, François d'Angoulême, qui lui succède sous le nom de François 1^{er}. En qualité d'arrière-petit-fils de Valentine Visconti, il revendique, le 4 mars 1515, le duché de Milan, s'allie avec le royaume de Venise et part pour l'Italie avec quelque quarante mille hommes. Il en revient plus riche d'un royaume, mais aussi d'un renouveau culturel d'inspiration italienne qui s'accompagne d'aspiration esthétiques, scientifiques et éthiques touchant tous les domaines, mêmes économiques et sociaux. Comme François 1^{er} est un roi ambitieux et visionnaire qui veut voir s'implanter un état d'esprit nouveau pouvant permettre à la culture et à la langue françaises d'obtenir ses lettres de noblesse dans le monde intellectuel de l'époque, il s'entoure de nombreux penseurs et artistes talentueux, dont Léonard de Vinci¹¹, encourage la recherche, la traduction et l'étude de manuscrits anciens. Ceci a pour effet, non seulement de provoquer dans le royaume français une profonde mutation culturelle, mais de mettre à la mode la matière antique et l'imitation des Anciens.

Connaître l'Antiquité telle qu'elle fut réellement, tel est le désir de l'humaniste. Ce n'est ni pour montrer ses connaissances, ni par pédantisme, que l'humaniste pratique l'imitation des Anciens puisqu'il veut aussi mettre sa plume au service de la langue usuelle, vulgaire. Il veut rendre accessibles de nouvelles histoires, idées et formes. Pour ce faire, il lui faut néanmoins traduire le texte. Or, la fidélité n'est pas sans embûches puisque le traducteur contamine nécessairement le texte de sa subjectivité en faisant un choix dans les mots et les concepts qui s'offrent à lui ainsi qu'en le situant dans un contexte nouveau comme le fait si bien entendre l'adage italien *traduttore, traditore* et comme le dit si bien JoAnn DellaNeva :

¹⁰ Ses efforts ne consistent pas uniquement à promouvoir l'Antiquité, François 1^{er} veut aussi promouvoir l'extension de l'utilisation de la langue française et la généralisation de son emploi dans son royaume, notamment au niveau juridique. C'est donc pourquoi il signa, le 10 août 1539, l'ordonnance de 192 articles rédigés par le chancelier Guillaume Poyet à Villers-Cotterêts qui stipule que tous les actes légaux et notariés, jusque là écrits en latin, doivent désormais être rédigés en français.

¹¹ François 1^{er} fit venir Léonard de Vinci en France en 1516. Ce dernier resta au Clos Lucé, près du Château d'Ambroise, et y trouva la mort le 2 mai 1519.

« on peut dire que toute traduction est aussi un acte d'appropriation, le texte d'un autre devenant celui du traducteur¹² ».

Aussi, comme l'expliquent Anne Berthelot et François Cornilliat, si certains restent fidèles au texte, d'autres s'engagent dans une « série d'aventures¹³ » avec celui-ci : « traduction, imitation, plagiat, citation, collage, trahison. Il [le texte] est toujours un modèle, mais dont l'autorité, loin de paralyser, libère. La traduction est au service du texte, mais aussi de la langue d'arrivée, "vulgaire", qui doit être enrichie¹⁴ ». Langue vulgaire qui se voit par ailleurs peu à peu transformée et enrichie de nouveaux mots, concepts et exemples par ceux qui veulent reproduire les schémas, motifs et thèmes proposés par le mythe. Comme on renouvelle les valeurs, les pensées et les manières de les exprimer, tout est donc chamboulé, même le langage. Et le mythe participe à la nouvelle dynamique de création de ce langage. Ainsi, naît un langage « mythologisant » – appelons-le ainsi puisqu'il ne porte pas de nom officiel – adapté à la réalité française qui, de surcroît, offre de nouvelles possibilités, notamment celle de contourner la censure, ainsi que le suggère Jean Seznec : « Notons en passant que les humanistes, après avoir creusé les fables pour y trouver des idées, devaient être tentés de cacher, à leur tour, des idées sous des fables¹⁵ ».

1.2. Le langage « mythologisant »

1.2.1. Un langage qui permet de contourner la censure

Sous cet aspect, qu'il soit question de critiquer l'Église ou ses représentants ou de parler de sujets tabous comme la sexualité, les sources ou personnages antiques, historiques et mythologiques, peuvent offrir des façons intéressantes de contourner la censure. Imaginons un instant qu'un auteur veuille parler de plaisir des sens, il pourra alors glisser le nom de

¹² JoAnn DellaNeva, « À propos de "Folle Amour" : Marot, Pétrarque et la Pléiade », dans *Clément Marot, prince des poètes français (1496-1996)*. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996). Réunis et présentés par Gérard Defaux et Michel Simonin. Coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », no 8. Paris : Champion, 1997, p. 381.

¹³ Anne Berthelot et François Cornilliat, *Littérature, textes et documents, Moyen-Âge, XVI^e siècle*, op. cit., p. 8.

¹⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁵ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques...*, op. cit., p. 116.

Bacchus (Dionysos chez les Grecs), dieu du vin, de la vie, de la danse, de la végétation ainsi que des plaisirs de la vie et réputé pour mettre les gens en appétit sexuel. Grâce à cette mise en relation avec ce personnage, le lecteur tirera de lui-même la conclusion qu'il est question d'enivrement des sens et de désirs sexuels sans que l'auteur risque d'être formellement accusé d'immoralité. Il pourrait faire de même en faisant appel cette fois à une figure ancienne comme celle de la première poétesse de l'Occident, Sappho (fin du VII^e siècle et au début du VI^e siècle av. J.-C.), pour parler de lesbianisme. Autrement dit, la figure représente un concept quelque peu précis qui permet toutefois le jeu, l'énigme.

1.2.2. Un langage de l'exemple

Aussi, si les figures antiques et les mythes s'avèrent pratiques pour dire de manière oblique des choses qui ne sauraient être dites autrement, c'est aussi qu'ils sont, pour la plupart, désormais si bien connus de tous qu'ils n'ont qu'à être cités pour servir d'argument ou d'exemple. Même que pour certains des premiers écrivains italiens de la Renaissance, dont la poétesse et moraliste Christine de Pisan (1363-1431)¹⁶, ils deviennent des *exempla* par excellence, au même titre qu'un exemple historique. Plus tard, en France, le mythe conserve sa vocation exemplaire tout en devenant quelque chose de plus banal, de plus présent dans le langage usuel ainsi que l'explique Guy Demerson :

Certes, à l'époque de Marot, la mythologie antique est déjà devenue un ensemble de termes lexicalisés, empruntés aux anciens par la langue vernaculaire mais « poétique ». Elle apparaît souvent comme une rhétorique de la métonymie, de la métaphore, de l'antonomase, de toute analogie fabuleuse : pour stigmatiser une vieille sorcière, c'est presque indifféremment Médée ou Circé qui est convoquée (I, 257); on écrit Philomène pour dire rossignol, surtout si la richesse de la rime en profite (I, 277); par synecdoque, Priapus désigne la partie par le tout. Un amoureux qui s'est suicidé par le feu a évidemment eu recours à Vulcain pour se venger de la volage Vénus (I, 274) : le fait divers, grâce à l'allusion, loin d'être considéré comme une manifestation du sacré, suscite une sorte de jeu d'énigme pour la société cultivée. Le nom divin est devenu un mot de la

¹⁶ À cet égard, l'emploi du mythe que fait Christine de Pisan dans *La Cité des Dames* (1405) est assez révélateur de son pouvoir exemplaire. En nommant une figure d'autorité mythique, telle Pallas, elle apporte une preuve à ce qu'elle avance sur l'intelligence et les capacités des femmes. Le mythe lui sert pour défendre la femme en ce qu'elle montre de grandes femmes, car rappelons-le, au Moyen-Âge l'*exemplum* a valeur d'argument.

langue ornée; les tournures proverbiales contribuent fortement à cette lexicalisation : l'union du vin et de l'amour est celle de Bacchus et de Cérès (II, 216, 333)¹⁷.

1.2.3. Un langage commun et sans frontières

C'est en fait une pandémie mythologique qui prend les textes d'assaut en France sous le règne de François 1^{er}. Plus rien ne saura s'écrire sans qu'il soit question d'Achille, de Junon, de Vénus ou d'autres personnages issus de la mythologie antique ou de l'histoire de l'Antiquité. Le style « mythologisant » s'installe pour y rester pendant des décennies et cela d'autant plus vite que l'imprimerie voit le jour et que les premières presses s'installent à Lyon et à Paris.

Notons maintenant que le langage « mythologisant » des auteurs contemporains de madame Flore n'a pas suscité tout l'intérêt qu'il le devrait à ce jour. Celui de Clément Marot (1496-1544) a été étudié avec bonheur par Guy Demerson et Gérard Defaux¹⁸, mais il reste que son langage mythologique aurait très certainement encore beaucoup à révéler. Il en est de même en ce qui concerne la prose mythologique de madame Flore, qui n'a évidemment pas le prestige de celle de Clément Marot. Néanmoins, son langage « mythologisant » mérite à nos yeux une étude des plus sérieuses parce qu'il se réfère à des concepts, idées et figures mythologiques que d'autres ont définis de façon bien distincte et que madame Flore définit à son tour ainsi que nous le verrons au chapitre IV.

Il est, dès lors, bénéfique d'observer quelques constantes artistiques de l'époque de François 1^{er} selon la synthèse déjà très concise qu'en fait Guy Demerson¹⁹. Cet exercice permettra notamment de mieux saisir les traits caractéristiques du style mythologique de

¹⁷ Guy Demerson, « Marot mythographe », dans *Clément Marot, prince des poètes français (1496-1996)*. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996). Réunis et présentés par Gérard Defaux et Michel Simonin. Coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », no 8. Paris : Honoré Champion, 1997, p. 23. Les références du critique renvoient à l'édition de Gérard Defaux des œuvres marotiques, v. Clément Marot, *Oeuvres poétiques complètes de Clément Marot*. Édition critique établie, présentée et annotée avec variantes par Gérard Defaux. Coll. « Classique Garnier ». Paris : Bordas, 1993, 2 volumes.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23-47 et Gérard Defaux, « Les deux amours de Clément Marot ». *Rivista di letteratura moderna e comparativa*, vol. 46, no 1, janvier-mars 1993, p. 1-30.

¹⁹ Guy Demerson, « Marot mythographe », dans *Clément Marot, prince des poètes français (1496-1996)*, *op. cit.*, p. 25.

l'époque et de voir si des rapprochements peuvent être établis ou non avec l'œuvre de madame Flore. Ainsi, selon Guy Demerson, il n'est pas surprenant qu'à l'époque de Marot des silhouettes païennes se mêlent aux images bibliques comme la Charité, Judith et saint Jean. Il importe de souligner que ce trait est totalement absent de l'œuvre floréenne, car nul dieu, nul saint et nulle envie d'évangéliser le lecteur ne s'y laisse sentir. Seule la religion du dieu de l'amour érotique païen lui est proposée. Le critique explique aussi que les divinités antiques peuvent cohabiter avec des abstractions ou des allégories²⁰. À ce propos, Guy Demerson donne, en guise d'exemple, une tapisserie d'époque dans laquelle se trouvent ensemble Vénus, Cupidon, Jalousie et Fraude.

Bref, si l'on en croit ce critique, il n'est pas étonnant que, dans cet univers particulier, se côtoient dans un même texte saint Jean, Justice, Vénus et César, donc un personnage issu de l'histoire religieuse, une abstraction, une déesse gréco-romaine ainsi qu'un personnage historique antique sans égards aux frontières du temps. Brenda Dunn-Lardeau traite de cet aspect des frontières du temps supprimées « entre personnages d'époques et de sources différentes » dans son article sur « La mise en fiction de l'Histoire dans *le Palais des nobles Dames* (1534) » de Jehan du Pré et cite judicieusement à ce propos Martine Vasselin qui a étudié la notion d'héroïsme féminin dans des catalogue où figurait, entre autres, *Le Palais des nobles Dames* :

Masculin ou féminin, l'héroïsme, pour les hommes du XVI^e siècle, abolit les frontières que nous établissons entre les figures historiques, bibliques ou païennes, les personnages littéraires et les figures mythologiques; il leur confère la même valeur ontologique. C'est qu'elles ne valent qu'à titre d'*exemplum*, leur commun dénominateur, tandis que la fiabilité des récits les concernant ne fait l'objet d'aucune remarque de la part des moralistes du XVI^e siècle : conséquence de l'évhémérisme médiéval persistant, la « bonne dame Cérès » voisine avec Hélène de Troie, Cléopâtre, Suzanne, et Paule et Eustochie. Cette indifférence aux sources, aux temps et aux lieux, cette égalisation dans l'abstraction, sur le plan des valeurs morales chrétiennes contemporaines projetées

²⁰ Notons que, selon Pierre Albouy, « l'allégorie représente des notions abstraites par des figures munies des emblèmes convenables; en ce sens, l'allégorie devient, dans les œuvres littéraires, une personnification développée, à valeur emblématique, et donne lieu au merveilleux allégorique », l'allégorie « est *univoque*; elle utilise des emblèmes qui figure clairement le contenu de la notion représentée : ainsi de la Balance que tient Justice », v. Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 7-8.

intempestivement dans un passé nébuleux, marquent du même sceau les textes et les œuvres figuratives²¹.

Aussi, il n'est pas moins surprenant, toujours selon Guy Demerson, de rencontrer dans un texte renaissant nombre de vestiges de l'univers religieux moyenâgeux, notamment celui des vies de saints, où le surnaturel occupe une grande place. Si ce n'est pas l'ambiance, on s'attend du moins à trouver une référence intrinsèque au dieu chrétien ou à son culte, voire une référence comme celle de Clément Marot où : « la belle Écho sert de relais au son des cloches pour qu'il parvienne jusqu'au Ciel (I, 222)²² » et qui démontre que « le dieu est le nom donné à la cause latente des faits apparents²³ ».

Comme autre point, Guy Demerson propose qu'en raison de l'approximation de la culture mythologique²⁴, la spéculation organise des allégories de type emblématique comme Mars désarmé par Eros puisque ces « Abstractions et dieux anciens se mêlent aisément car, dans l'imaginaire du public, les arts figurés les ont dotées d'apparences analogues²⁵ ». En fait, pour ce qui est propre à l'art littéraire, Guy Demerson rappelle que, pour Clément Marot, la poésie a le pouvoir de chasser Maître Ennuy en chantant Vénus (I, 109) et que, dans sa première version du *Temple de Cupido* (1514-1515), la porte du *Temple* était simplement « faicte de fleurs et d'arbrisseaulx » (vers 499), mais que, dès 1530, Clément Marot y précise que c'est le Dieu Pan qui la « faisoit ». Le dieu est donc une cause formelle conclut Guy Demerson :

²¹ Martine Vasselin, « Histoires déformées miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVI^e siècle », dans *Les nobles fils des dieux. L'héroïsme au XVI^e siècle. Nouvelle revue du XVI^e siècle*, vol. XII, no 1, 1994, p. 37, cité dans Brenda Dunn-Lardeau, « La mise en fiction de l'histoire dans *Le Palais des nobles Dames* (1534) », p. 99-111 et cette citation, p. 103-104, dans *Les songes de Clio. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*. Textes assemblés et édités par Sabrina Vervacke, Éric Van der Schueren et Thierry Belleguic. Coll. « Les collections de la République des Lettres. Symposium ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2006, 666 pages.

²² Guy Demerson, « Marot mythographe », dans *Clément Marot, prince des poètes français (1496-1996)*, op. cit., p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ Guy Demerson écrit en effet que « la culture mythologique du public est approximative : il a semblé nécessaire à Dolet, éditant *L'Enfer* en 1542, de préciser en manchette du vers 47 qui était Minos », v. *ibid.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

son nom n'évoque pas seulement une *force*, dont la présence invisible est révélée par des résultats tangibles, mais aussi une *species*, une forme perceptible [...]. Le rituel du *Temple* ne peut s'imaginer que dans un univers traversé de forces dotées du pouvoir d'intervenir dans l'Histoire avec des formes transmises par la tradition²⁶.

Une œuvre renaissante pourra donc tout aussi bien, dans un même texte, faire intervenir un dieu de l'Antiquité gréco-romaine, le faire agir et parfois même le faire penser et parler selon les règles de « la personnification [qui] donne vie aux objets et aux idées²⁷ » (par exemple lorsqu'Amour perce un cœur à l'aide d'une flèche enflammée). Le texte pourra tout aussi bien présenter un dieu en se référant à l'idée qu'il représente (si l'on disait Amour est entré en son cœur), selon le procédé antique dont Platon usait couramment, ou même y faire apparaître une allégorie représentant une idée ou un sentiment (comme par exemple : quand Amour le blessa, Mélancolie et Tristesse s'emparèrent de lui). Bref, syncrétisme oblige, pendant cette période totalement « mythologisée », peuvent donc se côtoyer allègrement les traditions antiques, médiévales et renaissantes, des figures mythologiques, historiques ou allégoriques, comme peuvent se métamorphoser littéralement ces dernières sous les yeux du lecteur moderne quelque peu confondu, passant de l'une à l'autre utilisation, sans précaution ni explication. En outre, une même figure peut finir par porter des appellations diverses et être utilisée à diverses fonctions et pour autant de raisons qu'il y a de possibilités.

1.3. Le processus d'interprétation du mythe

1.3.1. Chez le lecteur

La question de l'importance de celui qui prend la plume (ou le pinceau) dans le processus d'interprétation du mythe nous vient immédiatement à l'esprit, car, nécessairement, les mythes « appellent une interprétation, puisqu'ils se présentent sous une forme symbolique, qui masque le désir et censure sa fantaisie²⁸ ». Le mythe atteint une forme symbolique unique, propre à un auteur donné qui vit dans une société ou un cercle social qui peut lire entre ses lignes, donc qui peut le comprendre et le juger quelque peu. Il faut donc lire les œuvres

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Eros baroque*. Coll. « Littératures modernes ». Paris : Presses universitaires de France, 1981, p. 10.

empruntant à la mythologie un peu comme si elles étaient des palimpsestes puisque c'est entre les lignes du texte mythologique que se dit l'auteur. Autrement dit, en prenant peu à peu sa place dans un système qui le reproduit en l'adaptant, le mythe devient quelque chose de codifiée, d'identifiable à une société, à un auteur, comme Gisèle Mathieu-Castellani l'écrit avec un grand sens de la nuance :

Le mythe, précisément, autorise le dépassement de l'histoire individuelle par la référence à une Histoire déjà accomplie qui transcende les aléas de l'existence concrète, et en assure *l'explication* : il constitue *une grille*, un système codifié, qui permet un déchiffrement de l'aventure personnelle. Point n'est besoin de *se connaître*, puisque chacun peut *se reconnaître* à travers telle figure mythique... Par là, la fable *joue le rôle d'un modèle*, et prend sa place dans un système poétique fondé sur la reproduction²⁹.

Rappelons de même que le mythe est mythe parce qu'il évolue dans une société donnée qui le prend pour fondement ainsi que l'explique Northrop Frye :

Le contenu d'un mythe renvoie à certaines fonctions sociales spécifiques. Si l'on considère leur contenu, il devient évident que les mythes ne sont pas des histoires que l'on raconte pour elles-mêmes : ce sont des histoires qui rendent compte de certaines caractéristiques de la société à laquelle elles appartiennent. [...] Elles sont la chronique du commerce entre les dieux et les hommes, ou encore elles décrivent l'évolution de certains phénomènes naturels³⁰.

Phénomènes naturels qui, par les Anciens, étaient expliqués par le truchement du mythe et qui répondaient à des questions telles d'où venons-nous ? L'utiliser dans une autre société, l'adapter à une autre culture, c'est transformer le mythe en un texte littéraire en ce sens où le nouveau texte ne représente pas le texte comme contenant des données véridiques. Placé hors de son contexte d'origine, le mythe est davantage une anecdote de laquelle peuvent s'inspirer les écrivains pour faire de nouvelles productions d'un intérêt, voire d'une portée toute autre que celle du texte de l'auteur initial.

Bref, réinvesti selon une pensée propre à un auteur, le mythe prend une signification unique sous chaque plume. Toutefois, il importe de dire que cette signification ne peut être vraiment univoque que pour l'auteur, car elle est nécessairement transformée, parce qu'interprétée, par celui qui la perçoit. En d'autres termes, faire référence au mythe, c'est

²⁹ *Ibid.*, p. 14. Les points de suspensions sont de la critique.

³⁰ Northrop Frye, « Littérature et mythe », dans *Poétique*, *op. cit.*, p. 489.

inviter le lecteur à réfléchir, à trouver lui-même la morale qui y est proposée, à s'identifier, à s'auto-analyser, à se voir dans la glace du mythe.

1.3.2. Chez les femmes de lettres

De son côté, Tilde A. Sankovitch a exploré l'emploi du mythe par quelques femmes de lettres (Marie de France, les Dames des Roches, Marie le Jars de Gournay, Simone de Beauvoir et Hélène Cixous) et relève leur préférence pour certains personnages antiques ou certaines figures mythologiques pour tracer leur portrait et pour parler de la condition féminine. Pour la Renaissance, période qui nous intéresse particulièrement, Tilde A. Sankovitch analyse la figure d'Agnodice dans les écrits de Madeleine et Catherine des Roches de même que le mythe platonicien de l'androgynie dans les écrits de Marie le Jars de Gournay³¹. Il s'agit donc, dans le cas des dames des Roches, d'une figure de femme érudite qui a pour origine les fables d'Hyginus qui en parle comme d'une vierge athénienne qui, ayant pu étudier la médecine en se déguisant en homme, a inventé l'obstétrique. Toujours selon Tilde A. Sankovitch, les Dames des Roches se servent de cette figure de femme savante pour réclamer le droit à l'éducation des femmes et à l'expression de soi par l'écriture et encourager celles-ci à produire des livres. En ce qui concerne Marie le Jars de Gournay, en mettant en scène une figure qui n'a pas de *gender*, elle présente, toujours selon la critique, son idéal féministe qui veut que l'on considère égaux les deux sexes, tant spirituellement qu'intellectuellement, et que la différence ne soit que physiologique en vue de la procréation. Cette analyse de Tilde A. Sankovitch se base surtout sur l'auto-portrait que Mademoiselle de Gournay fait d'elle-même dans le poème « peinture de mœurs » publié à Paris par Jean Libert en 1626 et dans lequel elle se présente comme un héros, non pas féminin ou masculin, mais seulement un héros neutre pour ainsi dire.

³¹ Voir Tilde A. Sankovitch, *French Women Writers and the Book. Myths of Access and Desire*. Syracuse (New-York) : Syracuse University Press, 1988, 165 pages. Ces articles : "The Dames des Roches, The Female Muse", p. 43-71 et "Marie le Jars de Gournay, The Self-Portrait of an Androgynous Hero", p. 73-99.

1.3.3. Chez madame Flore

En somme, l'auteur qui « mythologise » se dit à travers un filtre codifié, étranger à celui qui n'en perçoit pas toutes les connotations comme c'est souvent le cas des plus bienveillants lecteurs contemporains. Loin de nous donc l'idée d'espérer saisir les moindres allusions ou références que fait madame Flore à la mythologie, et encore plus loin de nous, celle de poser des constats ou diagnostics fermés à la discussion ou de donner des définitions délimitant une fois pour toutes son « mythe personnel ». Néanmoins, nous espérons inaugurer un aspect de l'étude de ses textes qui, une fois remis dans ce contexte on ne peut plus favorable à la mythologie, offrent matière à réflexion quant à son singulier désir de faire connaître, à ses contemporains, un dieu de l'amour vengeur.

Il faut avouer que le choix qu'opèrent nécessairement les écrivains renaissants français quand ils utilisent une référence particulière en puisant dans un univers référentiel commun qu'ils moulent à leur propos, à leur dessein littéraire, à leur idéologie et à leur vision du monde est révélateur d'une intention. Celle-ci n'est néanmoins pas toujours facile à cerner et ainsi en est-il des choix opérés par madame Flore dans le vaste bassin de références mythologiques renaissantes. Or, étant donné que la réception de l'œuvre est un aspect crucial dans la compréhension des desseins réels d'un auteur, nous considérons que les intentions de madame Flore ont trop longtemps été réduites à un témoignage sur les femmes mal mariées alors que l'auteur fait bien plus que de dire les malheurs de certaines mal mariées en rassemblant des textes qui mettent en valeur le dieu Amour perçu en tant que dieu vengeur des offenses faites à Eros, ce qui témoigne, selon nous, de son intention de faire œuvre antérotique.

En effet, en présentant, avec insistance et de manière répétée, un mythe particulier, celui d'Anteros – qu'elle appelle « Saint Amour » – en tant que dieu vengeur des amours méprisées dans l'état premier de son œuvre, madame Flore innove, car cette conception de *La Pugnition de l'Amour contempné* est bien peu présente dans les textes de ses contemporains. Il importe donc, avant de traiter de l'antérotisme de *La Pugnition de l'Amour contempné*, de présenter l'histoire des origines d'Anteros.

CHAPITRE II

LES ORIGINES D'ANTEROS

Ce chapitre s'intéressera principalement à retracer les origines du concept d'Anteros et les sources des traditions antérotiques qui lui sont associées. Il importe néanmoins de préciser d'entrée de jeu qu'il sera question d'un antérotisme qui n'est pas pris au sens moderne du terme, car il est devenu depuis quelques années un terme psychanalytique signifiant le dégoût de l'amour, mais d'un Anteros pris selon les sens que donnent les Anciens à cette figure. Vu le caractère méconnu d'Anteros au sein de la critique contemporaine, il est inévitable de décrire les origines attestées par les mythologues et écrivains de l'Antiquité gréco-latine en se basant sur l'article « Eros et Anteros » de Robert V. Merrill qui traite de la question des origines d'Anteros et qui est le plus complet paru à ce jour¹. De plus, étant donné que très peu d'ouvrages ont été publiés sur la figure d'Anteros et l'antérotisme en général et que les dictionnaires mythologiques, même les plus reconnus, tels que celui de Pierre Grimal, n'en donnent que de très brèves descriptions ou renvoient à leur article sur Eros, il a fallu grandement puiser dans les Actes du colloque de Madison sur Anteros tenu le 12 mars 1994 où cet article de Robert V. Merrill est reproduit en français.

Il faut souligner que cet ouvrage collectif semble le point de départ de toute étude ultérieure qui voudrait s'intéresser à l'antérotisme à la Renaissance, sujet qui mériterait, par ailleurs, une étude d'envergure. Telle est aussi l'opinion de Donald A. Beecher et de

¹ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994, Ulrich Langer (dir.) et Jan Miernowski (dir.) Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigme, 1994, p. 27-60. Le texte d'origine est en anglais, v. Robert V. Merrill, « Eros and Anteros », *Speculum*, XIX, no 3, juillet 1944, p. 265-284.

Massimo Ciavolella dans leur avant-propos au collectif *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance* :

The following collection is by no means a history of the phenomenon which, in effect, remains to be written, although many of its pieces are beginning to appear. Rather it is an attempt to gather statements dealing with several of the main texts expressing these ideas – works by Ficino, Wier, Bodin, Fregoso, Equicola, Tasso, Campanella, della Porta, and Burton².

En fait, outre les articles contenus dans les collectifs sus-mentionnés, les autres ouvrages consultés portant en leur titre Anteros ne traitent pas de la divinité en tant que telle, ni des traditions qui lui sont associées en tant que divinité³, si ce n'est de quelques articles isolés traitant d'œuvres renaissantes dans lesquelles les critiques ont cru voir apparaître Anteros et que nous citerons quand il en sera question.

2.1. Les origines primitives du dieu de l'amour antérotique

L'antérotisme a une longue histoire qui tire ses sources de l'Antiquité grecque. Celle-ci s'élabore parallèlement à l'histoire de l'érotisme, tel que pensé par les anciens Grecs. En d'autres termes, l'histoire d'Anteros est aussi celle d'Eros et de l'amour. Sentiment qui, depuis toujours, ne s'explique pas aisément. Comment décrire, en effet, cette émotion qui submerge à ce point qu'elle rend difficile le contrôle de la pensée ? L'être épris se sent quelque peu victime d'une puissance invisible et en devient si vulnérable qu'il se cherche à tout prix une explication. En donnant pour logique qu'une puissance surnaturelle puisse

² Donald A. Beecher et Massimo Ciavolella (éd.), *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*. Coll. « University of Toronto Italian Studies », no 9. Ottawa : Dovehouse Editions, 1992, p. 7.

³ Nommons, en guise d'exemple, un ouvrage psychanalytique dans lequel les auteurs affirment avoir choisi le terme Anteros parce qu'il leur a été suggéré par le titre du poème « Éros et Antéros » de Gérard de Nerval. Pour eux, Anteros (plutôt que le Thanatos freudien) est l'antagoniste d'Eros : « Le véritable antagoniste d'Éros ne serait pas alors Thanatos mais une autre force, tenant d'un fait de culture, psychanalytiquement rattachable au mythe de la castration ancestrale du père de la horde primitive. Castration qui fait des fils, coupables dans leur inconscient et donc menacés, des vengeurs assujettis au culte du narcissisme-phallique. C'est pourquoi, non pour élever cette force au rang des deux principes opposés par Freud, Éros et Thanatos, mais pour l'habiter, nous l'avons dénommée Antéros, du nom du frère jumeau d'Éros. Antéros, nous le verrons se différencier en cours de route, du moins l'espérons-nous », v. Denise Braunschweig et Michel Fain, *Éros et Antéros, Réflexions psychanalytiques sur la sexualité*. Coll. « Science de l'Homme », no 170. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1971, p. 11.

décider de sa destinée amoureuse, l'homme de l'Antiquité se sent grandement réconforté; il n'est pas responsable de ce qui lui arrive ni du fait que la pleine possession de sa volonté et de sa raison semble lui échapper⁴. Sa destinée amoureuse est entre les mains de divinités de l'amour dont les plus connus sont, certes, Eros (qui devient *Cupido* et *Amor* chez les Romains) et Aphrodite (*Venere*, Vénus chez les Romains⁵).

2.1.1. Les deux Aphrodite

2.1.1.1. L'Aphrodite ouranienne

Étant donné qu'Eros et Anteros sont considérés par nombre de mythographes comme les fils d'Aphrodite, il convient de relater brièvement deux origines de la déesse de l'amour et de la beauté chez les Grecs. La première Aphrodite est appelée l'Aphrodite ouranienne, car elle est née d'Ouranos. C'est Hésiode qui, le premier, décrit sa naissance dans sa *Théogonie* (entre le VIII^e et le VII^e s. av. J.-C.), un poème de 1 022 vers qui relate principalement les origines des dieux. Ses vers 178 à 206 racontent en effet comment le ciel (Ouranos) s'unit à la terre (Gaia) pour engendrer les premiers dieux (les Titans) et expliquent que le Titan Chronos castra son père Ouranos et, qu'en se répandant dans l'eau, sa semence féconda la mer. C'est de cette suite que naquit Aphrodite⁶. Celle-ci est considérée par la tradition comme une déesse céleste parce qu'elle inspire, selon Platon, un amour immatériel qui, en se

⁴ Ce sentiment d'impuissance de l'homme devant les divinités et les abstractions restera tout aussi présent sous la plume des auteurs renaissants. Guy Demerson écrit par ailleurs à ce sujet que « pour résumer le rôle de l'association de ces dieux avec les Abstractions, on constate qu'ils signifient la faiblesse des humains abandonnés à eux-mêmes. Le pouvoir, le savoir et même le vouloir de l'homme », v. Guy Demerson, « Marot mythographe », dans *Clément Marot, prince des poètes français (1496-1996)*. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996). Réunis et présentés par Gérard Defaux et Michel Simonin. Coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », no 8. Paris : Honoré Champion, 1997, p. 27.

⁵ Il est à noter que, dans la religion romaine primitive, Vénus était un *numen*, soit l'une de ces forces ou énergies associées à la vie des champs qui pouvaient être à la fois du genre féminin ou masculin – Vénus est, par ailleurs, du genre neutre en latin – elle était le *numen* des jardins avant d'être assimilée à Aphrodite.

⁶ La magnifique déesse sortit de l'eau à Cythère, près de la côte Syrienne. Néanmoins, son culte a surtout été très pratiqué à Chypre, de là les appellations qu'on lui donne parfois de déesse cythérienne ou chyprienne. Dans *La Naissance de Vénus* (non daté, c. 1485), Sandro Botticelli (1445-1510) la représenta nue sur un coquillage voguant sur l'eau et fixa ainsi l'image que l'on se fait de cette naissance hésiodique encore aujourd'hui.

détachant de la beauté des corps va vers celle de l'âme pour atteindre la Beauté en soi. L'amour associé à cette déesse est celui qui se développe entre hommes puisque, pour Platon, l'amour homosexuel est d'essence divine. Aussi, la tradition a fait d'elle la mère d'un Eros qui ne s'intéresse qu'à l'homme et qui ne s'intéresse pas au corps, mais à l'âme⁷.

2.1.1.2. L'Aphrodite pandémienne

La seconde Aphrodite, celle qui est appelée l'Aphrodite pandémienne, ce qui signifie vénérée de tout le peuple, est, selon Homère (*Iliade*, V, 370), la fille de Zeus et de Dionè. Elle est la mère d'un Eros qui, selon la tradition, s'intéresse cette fois à l'homme et à la femme et qui ne s'intéresse pas à l'âme, mais au corps. L'amour associé à cette déesse commune est celui qui se développe entre un homme et une femme, donc hétérosexuel.

2.1.2. Les différents Eros

La tradition reconnaît cinq origines à Eros⁸. Le premier de ces cinq Eros est l'Eros primordial, qui apparaît à la suite de Chaos et de Gaia chez Hésiode et qui a des fonctions démiurgiques dans la mesure où il apparaît comme un principe d'union assurant la génération de tous les êtres. Le second Eros est celui qui fait cortège à l'Aphrodite ouranienne⁹. Le troisième Eros est, quant à lui, indissociable de l'Aphrodite pandémienne, néanmoins, il s'agit plutôt d'Anteros¹⁰. Le quatrième Eros est appelé l'Eros orphique et est, lui aussi, un principe d'union qui assure la génération des êtres¹¹. Finalement, le cinquième Eros est l'Eros

⁷ Le père de cet Eros est, selon Sappho, Ouranos et, selon Cicéron, Mercure (Hermès).

⁸ Elles sont décrites dans *Le Banquet* de Platon (environ - 428 à - 348), un texte philosophique de première importance, v. Platon, *Le Banquet/Phèdre*. Traduction et notes par Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1992, 187 pages.

⁹ Quand la déesse arrive sur la terre ferme chez Hésiode, Eros (l'amour) et Himéros (le désir) décident de lui faire cortège. Et Hésiode précise que c'est désormais grâce à Eros et à Aphrodite que sont engendrés presque tous les dieux et déesses (à l'exception notamment d'Héphaïstos et d'Athéna).

¹⁰ Platon ne le distingue cependant pas. Notons que, son Cicéron, le père d'Anteros est Arès (Mars).

¹¹ Le lecteur notera que le premier et le quatrième Eros se ressemblent beaucoup, car l'orphisme n'a que systématisé les aspects de l'Eros primaire. C'est en fait l'auteur comique grec Aristophane (de c. - 450 à - 386) qui fait naître l'Eros orphique de l'œuf primordial dans ses *Oiseaux* (- 414) : « Le Chaos, la Nuit, le noir Érèbe et le vaste Tartare existaient au commencement : il n'y avait ni terre, ni

démon, fils de Poenia (Pauvreté) et de Poros (Expédient), être intermédiaire qui permet de s'élever du sensible vers l'intelligible, où l'on peut contempler le beau et le bien en soi.

2.1.3. D'Eros à Anteros

Même s'il a plusieurs origines, Eros, le dieu de la chair et de la volupté, est probablement la divinité qui a le rôle le mieux défini, soit celui de provoquer les sympathies, de susciter les affections et d'assurer ainsi la conservation des espèces, si l'on omet les nombreuses hypostases mythologiques d'Eros qui émanent des distinctions entre les Vénus céleste et terrestre¹². En revanche, tout se complique quand on apprend qu'Eros a un homologue, Anteros, avec lequel on le confond souvent et dont les origines et la signification mythologique ne sont pas tout à fait claires. Il est donc opportun de nous attarder quelque peu à ce double d'Eros, de retracer ses origines, tant iconographiques que textuelles, de traditions grecque et latine, afin d'en clarifier les significations mythologiques dans le but de voir comment se sont élaborées les traditions antérotiques qui en découlent.

Il est important de mentionner au premier abord que le sens d'Anteros est si vague que le verbe *Anterè* signifie, tel que l'indique son étymologie, amour contraire ou contre l'amour et même amour semblable (qui peut prendre le sens d'amour mutuel et réciproque). Bref, le préfixe *ἀντί* (anti) peut avoir plusieurs significations : « égalité, ressemblance, en face, à l'encontre, en opposition avec, en échange de, en retour, au lieu de, à l'égal de, semblable à,

air, ni ciel. Dans le sein infini de l'Érèbe, la Nuit aux ailes noires enfante d'abord un œuf sans germe, d'où, après des révolutions d'années, naquit le gracieux Éros au dos brillant de deux ailes d'or, semblable aux tourbillons roulés par le vent. Éros, uni au Chaos ailé et ténébreux, dans le vaste Tartare, engendra notre race, et la produisit tout d'abord à la lumière. Ainsi, à l'origine, la race des immortels n'existait pas encore, avant qu'Éros eût tout uni. Les éléments une fois unis les uns aux autres, parut le Ciel, l'Océan, la Terre et les dieux bienheureux, race éternelle », v. Aristophane, *Oiseaux*, Parabase I, 693-702. Traduction nouvelle en version électronique par Eugène Talbot, Site de l'antiquité latine et grecque, par Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr, consulté en août 2006 en version électronique, <http://remacle.org/bloodwolf/comediens/Aristophane/oiseaux.htm>.

¹² Notons que les hypostases d'Eros sont néanmoins plus facilement identifiables à leurs caractéristiques physiques particulières qui s'ajoutent à l'iconographie classique de Cupidon, mais étant donné que c'est Anteros et non Eros qui fait l'objet de ce chapitre, nous ne saurions élaborer plus amplement sur le sujet.

par correspondance avec¹³ ». Autant de mots pour autant de significations idéologiques d'Anteros. Ces significations font que l'on associe dès l'Antiquité la figure d'Anteros à des fonctions bien différentes l'une de l'autre selon l'idée que l'on se fait de cette figure.

2.2. Anteros à l'Antiquité grecque

2.2.1. Sources iconographiques

2.2.1.1. L'Anteros vengeur

Les premières traces iconographiques d'Anteros sont, comme le mentionne Robert V. Merrill, à retrouver sur « nombre de monuments de l'Antiquité grecque que la tradition voue à diverses interprétations¹⁴ ». L'un de ces monuments a été décrit au II^e siècle par le grand voyageur Pausanias dans sa *Description de la Grèce (Periégesis Hellados)*, composée entre 143 et 161)¹⁵. C'est celui qui a été érigé par les métèques¹⁶ d'Athènes à l'occasion de la mort du citoyen athénien Mélès, lequel s'est jeté de l'Acropole sur l'ordre de son insensible bien-aimé Timagoras, un métèque. Tirailé par les remords d'avoir méprisé l'amour d'un aimant aussi fidèle, Tigamoras s'est à son tour suicidé. Comme les métèques ont vu dans ce dernier suicide l'intervention d'Anteros en tant qu'esprit vengeur d'un amour méprisé, ils ont fait ériger une statue et un sanctuaire sur l'Acropole en son honneur.

2.2.1.2. L'Anteros hostile à Eros

Cette représentation iconographique antique d'Anteros le présente donc de prime abord comme celui qui a défendu et vengé Eros à la différence de certains bas-reliefs, dont

¹³ Jan Miernowski, « Anteros, face à face », dans *Anteros, op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros, op. cit.*, p. 27-59 et pour cette citation, p. 29.

¹⁵ Pausanias, *Graeciae descriptio*, Herman Hitzig (éd.) Leipzig : Reisland, 1896, livre I, *l'Attique*, tome 1, 30, 1, p.74.

¹⁶ Dans la Grèce antique, le terme de métèque désigne l'étranger domicilié dans une cité autre que celle dont il est originaire. Il ne comporte alors aucune connotation péjorative.

plusieurs nous sont parvenus¹⁷, et dans lesquels Anteros est plutôt présenté comme un dieu en conflit avec Eros. L'un de ces bas-reliefs, originaire du *gymnasium* d'Elis, en Grèce, présente un Anteros qui tente d'enlever une palme à Eros, donc hostile à celui-ci. Comme l'écrit Robert V. Merrill à ce propos : « les Athéniens considéraient Anteros comme le vengeur d'un amour méprisé; une telle signification ne peut être attribuée aux figures d'Elis qui ne font que se disputer une récompense¹⁸ ». Nous voyons donc que, dès la prime jeunesse de l'Antiquité grecque, les significations idéologiques d'Anteros peuvent être très différentes puisqu'elles le présentent tantôt comme l'allié d'Eros, tantôt comme son ennemi.

2.2.2. Sources littéraires antiques

2.2.2.1. L'Anteros de l'amour réciproque

2.2.2.1.1. Platon

La première apparition littéraire du terme Anteros que Robert V. Merrill est parvenu à retracer provient du *Phèdre*¹⁹ de Platon alors que Socrate explique à son compagnon comment naît l'amour. Le désir entre et emplit le cœur de celui qui aime, puis, le trop plein de ce désir, retourne au point de départ, dans les yeux de l'aimé et :

ainsi le courant de la beauté revient dans l'âme du bel enfant par les yeux, chemin naturel de l'âme, ouvre les passages des ailes, les arrose et en fait sortir les ailes, et remplit en même temps d'amour l'âme du bien-aimé. Il aime donc mais il ne sait quoi; il ne se rend pas compte de ce qu'il éprouve et il est incapable de l'expliquer; comme un homme qui a pris l'ophtalmie d'un autre²⁰, il ne peut dire la cause de son mal, et il ne s'aperçoit pas qu'il se voit dans son amant comme dans un miroir. En sa présence, il oublie, comme lui ses tourments; en son absence, il le regrette, comme il en est regretté; **son amour est**

¹⁷ Pour des références sur les bas-reliefs, v. Friedrich G. Welcker, *Griechische Götterlehre*. Göttingen : Dietrich, 1857-1863, t. II, p. 727, cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Les dialogues de Platon sont généralement répartis en trois groupes : ceux de sa jeunesse, ceux de sa maturité et ceux de sa vieillesse. *Phèdre* fait partie des dialogues de la maturité de Platon.

²⁰ Le traducteur note ici que « les anciens croyaient que les maladies des yeux se communiquaient par le simple regard », v. Platon, *Le Banquet/Phèdre*. Traduction et notes par Émile Chambry, *op. cit.*, *Phèdre*, p. 214.

l'image réfléchie de l'amour de son amant; mais il ne l'appelle pas amour, il n'y voit que de l'amitié²¹.

Amitié ? Oui, puisqu'à cette explication de l'amour réciproque suit celle de l'amour platonique, soit l'amitié raisonnable qui refuse l'amour charnel au nom de la maîtrise de soi et de l'amour de la sagesse, de la philosophie.

Pour le passage que nous avons mis en évidence, les versions diffèrent d'un manuscrit à l'autre et donc d'une édition à l'autre. Aussi, pour le même passage, Robert V. Merrill donne, d'après les manuscrits consultés, au moins trois autres variantes possibles correspondant au groupe de mots de la dernière phrase de la citation ci-dessus : « En la présence de l'autre, il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon : il éprouve un "contre-amour" image réfléchie de l'amour », puis « contre-amour de l'image de l'amour » (*Ερωτος εἰδωλον ἀντέρωτα*) et encore « une image de l'amour à la place (ou en réponse à) de l'amour » (*τό έρωτος εδωλον αντ έρωτος*)²².

Les manuscrits les mieux acceptés de Platon présentent cependant parfois le terme « contre-amour » avec une majuscule, ce qui peut être interprété par certains comme une première personnification d'un dieu de l'amour réciproque, placé sous le patronage d'Anteros. Mais nous ne saurons probablement jamais si Platon voulait diviniser Anteros. Ce que nous savons néanmoins avec plus de certitude est que l'« anteros » platonique est utilisé pour décrire le sentiment amoureux réciproque, puisqu'il est éprouvé et ressenti de façon égale, tout aussi identique à une image réfléchie dans la glace d'un miroir. La preuve ultime étant que Platon fait, toujours dans le *Phèdre*, une réutilisation du terme (sans majuscule) à la fin d'*Alcibiade I*. Alcibiade est décrit comme répondant « à Socrate par un amour mutuel – *ἀντέπα* est le verbe²³ ». Et Robert V. Merrill note à juste titre qu'« Olympiodorus, qui

²¹ *Ibid.*, p. 153. Les caractères gras sont de nous.

²² La première traduction du grec que cite Robert V. Merrill est de Paul Vicaire. Merrill ne la cite cependant pas en grec. Les deux autres sont de Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 31.

souligne dans sa note que le nom *ἀντρέως* signifie “amour réciproque”, renforce ainsi cette lecture du terme (quelque huit cents ans après Platon)²⁴ ».

Ce qu’il importe surtout de mettre en lumière est que cette apparition littéraire sera reprise par les lecteurs de Platon puisque c’est à lui que l’on attribuera désormais la définition d’« *anteros* » signifiant le sentiment éprouvé de façon réciproque entre deux personnes et que l’on ira même jusqu’à lui attribuer la paternité d’une anecdote qui donne un frère à Eros.

2.2.2.1.2. Thémistios

C’est plutôt le philosophe et rhétoricien grec Thémistios (317 à c. 388) qui, dans un apologue (*ἱποτροπικός*) tiré des *Dialogues*, lui donna cette généalogie particulière (sans toutefois proposer de nom pour son père) qui connut une fortune dans la littérature française et italienne de la Renaissance consacrée à l’amour²⁵ :

Lorsque Aphrodite mit au monde *Eros*, le garçonnet était beau et à tout égard comme sa mère, sauf qu’il n’a pas grandi jusqu’à une taille qui convenait à sa beauté, ni ne gagna-t-il de corps, mais il demeura longtemps de la même taille qu’il était à sa naissance. Cela inquiéta sa mère et les Muses qui l’ont nourri. Elles se présentèrent donc devant Thémis (car Apollon ne possédait pas encore Delphes) et supplièrent de leur conseiller un remède à cette étrange et étonnante disgrâce. Thémis leur répliqua ainsi : “Je dois, dit-elle, vous aider en votre difficulté, puisque vous ne connaissez pas encore la nature de cet enfant. Ton vrai *Eros*, ô Aphrodite, a pu en vérité naître par lui-même, mais il ne peut pas croître de lui-même. Si tu veux qu’*Eros* grandisse, il te faut *Anteros*. Ces deux frères seront de la même nature et chacun des deux sera la cause de la croissance de l’autre; car, lorsqu’ils se verront mutuellement ils grandiront de même, mais si l’un d’entre eux est laissé seul, ils vont tous les deux disparaître”. Donc Aphrodite mit au monde *Anteros*, et *Eros* crût immédiatement; ses ailes poussèrent et il devint grand. Les circonstances de son établissement étant aussi extraordinaires, il traverse souvent d’incroyables vicissitudes, tantôt croissant, tantôt décroissant, pour grandir de nouveau. Mais il a besoin d’avoir toujours son frère à ses côtés. En le voyant grand, il aspire à se montrer grand lui-même, ou en le trouvant petit et menu, il dépérit involontairement²⁶.

²⁴ Olympiodorus, *Procli Diadochi et Olympiodori in Platonis Alcibiadem comentarii*. Georg Creuzer (éd.) Frankfurt : Brönnner, 1820-22, t. II, p. 12, 215, 220 et 227, cité dans *ibid.*, p. 31.

²⁵ Cette fortune est attestée par le nombre considérable de manuscrits qui nous sont parvenus et d’éditions, dont la première version fut imprimée à Venise, en 1534.

²⁶ Thémistios, *Themistii orationes ex codices mediolanensi emendatae*, Wilhelm Dindorf (éd.) Leipzig : Cnobloch, 1832, p. 367 (*Or. XXIV*), cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros, op. cit.*, p. 38.

À l'évidence, Thémistios s'inspire de la conception platonicienne du terme « anteros » dans l'idée qu'il se fait de la divinité. Néanmoins, contrairement à Platon, chez qui « anteros » reste un concept abstrait, représentant l'idée de la réciprocité et non un dieu de la réciprocité, et ce, même quand il est utilisé avec une majuscule, il devient ici un personnage bien concret, comme l'est Eros.

Néanmoins, les fonctions d'Anteros ne sont pas fixées dans la tradition comme étant distinctes de celles d'Eros. Il n'est, en effet, nulle part fait mention d'Anteros dans l'œuvre du biographe et moraliste grec Plutarque (c. 46 à c. 125)²⁷, même s'il est évident qu'il se réfère à la tradition du dieu vengeur de l'amour méprisé dans son histoire de Gorgus le Crétois où Eros (et non Anteros) se venge sur une jeune fille du suicide de son amant méprisé. Pour lui, la divinité vengeresse des amours méprisées ne porte pas d'autre nom que celui d'Eros.

En résumé, nous observons qu'à l'Antiquité grecque, Anteros est loin d'avoir acquis des fonctions précises et pour tous, il n'est certain qu'il soit une divinité, puisque encore au II^e siècle, Pollux Julius, un rhétoricien athénien, classe le mot, les noms et les formes verbales qui dérivent d'*ἀντίεργος* dans la liste des synonymes d'amour dans son *Onomasticon*, sans toutefois dire s'il considère *ἀντίεργος* un dieu.

2.3. Anteros à l'Antiquité romaine

2.3.1. Cicéron

Tout ce qu'il manque à Anteros pour compléter sa généalogie, c'est un père et c'est Cicéron (Marcus Tullius Cicero, de - 106 à - 43) qui le lui donne le premier dans son traité *De la nature des dieux* (*De natura deorum*, III, 23 et 58-60). En fait, écrit Robert V. Merrill, Cicéron donne à Anteros une « place dans la théogonie comme il ne l'avait jamais eue avant²⁸ » en le faisant naître de l'Aphrodite pandémienne et d'Arès (Mars chez les Romains) :

²⁷ Les quelque vingt-cinq écrits de Plutarque qui nous sont parvenus (sur environ soixante-quinze) sont regroupés sous le titre de *Vies parallèles* et d'*Œuvres morales*. Ces traités prennent la forme du dialogue socratique de pédagogie, de morale, de littérature, de religion, de politique et d'histoire.

²⁸ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 35.

La première Vénus est la fille de Ciel et de Jour (nous avons vu son temple à Élis); la deuxième fut engendrée par l'écume; d'elle et de Mercure, suivant la tradition, naquit le deuxième Cupidon; la troisième est fille de Jupiter et de Dioné; elle épousa Vulcain, mais on dit que de son union avec Mars naquit Antéros²⁹.

Il est possible que Cicéron ait pu être le premier à mettre sur papier cette généalogie complète d'Anteros (en lui donnant père et mère), mais chose certaine, il n'invente pas cette généalogie, il ne fait plutôt qu'évoquer quelques traditions qu'il puise de l'ancienne tradition grecque en rapport avec Vénus et Cupidon³⁰. Pour Robert V. Merrill, ce qu'il semble important de souligner en rapport avec ce texte est le fait que Cicéron « ne se préoccupe cependant pas des fonctions d'Anteros – à moins que son silence implique que tous les Cupidons aient les mêmes caractéristiques³¹ ». Et, en effet, Anteros est rarement présenté autrement que son frère et n'a jamais acquis d'attributs standard dans l'Antiquité alors qu'Eros, qui est une des figures qui apparaît le plus fréquemment dans l'art antique, est dépeint comme un enfant ailé aux cheveux longs. C'est au IV^e siècle que les attributs d'Eros se fixent de plus en plus : il a un arc et des flèches (chez Euripide notamment), puis il a souvent quinze ans environ. L'art alexandrin le fait devenir plus jeune, joufflu, le munit d'un carquois, d'un arc, de flèches et parfois d'une torche et d'une lyre et le présente en

²⁹ Cicéron, *De la nature des dieux*. Tome III traduit par Ugo Bratelli, consulté en juin 2006 en version électronique, <http://mapage.noos.fr/Anaxagore/cicerond3.html>.

³⁰ Cette généalogie sera retenue par la postérité, notamment par Antoine Héroët (1492-1568) dans *La parfaicte amye, avec plusieurs aultres compositions dudict autheur*, publiée à Lyon par Étienne Dolet en 1542-1543, 94 pages, qui contient un poème de 88 vers intitulé *AULTRE INVENTION EXTRAICTE DE PLATON de n'aymer point sans estre aymé* : « Venus pensant son filz doulx et plaisant, [...] / Avoir besoin de grandeur et puissance, / De plus robuste et velue apparence, / Craignant que luy, noisif [*sic*] et ennemy, / Semblant toujours enfant d'an et demy, [...] / Et que jamais sa taille ne croissoit, [...] / Dame Venus, respondit la Prophete, [...] / Qu'il seroit grand, si se voyoit ung frere. [...] / Mais si tu veulx qu'ung Cupido semblable / Te fasse Mars ou aultre myeulx aymé, / Incontinent que tu l'auras armé, / Ce qu'il pourra seulement tascher estre, / Le filz aisé s'efforcera de croistre : / Car luy, qui a victorieux vescu, / Ne peult de Dieu ny d'homme estre vaincu », v. Ferdinand Gohin, *Antoine Héroët, Oeuvres poétiques*. Paris : Droz, 1909 et 1943, LXXII-168 pages, cette citation, p. 90-93, vers 1 à 44, cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros, op. cit.*, p. 27-28. Or, cette anecdote, qui décrit métaphoriquement comment l'amour grandit quand il est en présence d'un amour réciproque, ne provient nullement de Platon, tel que le fait remarquer, en 1943, Ferdinand Gohin, l'éditeur d'Héroët. En effet, Platon ne raconte nulle part cette « histoire de l'Amour frère telle qu'Héroët la présente ici », Héroët l'a plutôt empruntée à un commentateur de Platon, v. *ibid.*, p. 29. Ce commentateur est vraisemblablement Thémistios, dont il a été fait mention dans la section 2.2.2.1.2 de ce mémoire.

³¹ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros, op. cit.*, p. 34.

compagnie de sa mère Vénus. La peinture le montre de temps à autre s'amusant joyeusement à torturer les humains, à décocher des flèches provoquant l'amour au hasard de ses humeurs et à l'invitation de sa mère, qui l'accompagne dans tous ses déplacements. Passe-temps déconcertant pour l'humain qui voudrait bien pouvoir se prémunir d'un immense bouclier anti-amour ! C'est cette dernière façon de le représenter qui perdure.

À titre d'information, une seule anecdote semble distinguer physiquement les deux frères. Elle a été écrite par Eunape (vers 347) et se résume ainsi : le philosophe quelque peu magicien Jamblique tire des sources thermales de Gadara en Syrie portant les noms d'Eros et Anteros, un Eros aux cheveux blonds et un Anteros identique aux cheveux noirs³². Cette dissemblance ne sera pas reprise par les auteurs renaissants. Il est néanmoins intéressant de noter que quoiqu'Eunape ne mentionne aucunement de détails au sujet de ces deux dieux, le traducteur renaissant d'Eunape en latin, Hadrianus, précise à la suite d'Anteros : « *deo amantium iniuriae vindicti*³³ », soit le dieu vengeur des amours méprisées, associant ainsi l'Anteros d'Eunape au dieu vengeur de l'amour méprisé précédemment rencontré dans l'iconographie athénienne.

2.3.2. Virgile

Le poète latin Virgile (P. Vergilius Maro, de - 70 à -19) a probablement introduit l'idée d'Anteros dans l'*Énéide* (IV, 520-521) quand, en grandes douleurs, sa Didon invoque une puissance divine qui se préoccupe des amants désespérés : « [...] *tum, si quod non aequo foedere amantis curae **numen** habet iustumque memorque, precatur*³⁴ », ce qui signifie : « Ensuite, si une puissance divine, équitable et douée de mémoire, se préoccupe des amants

³² Eunape, *Vies des philosophes et des sophistes*. Traduit en français par Stéphane de Rouville. Paris : Rouquette, 1879, Livre IV (Jamblique), consulté en juillet 2006 en version électronique, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/eunape/un.htm#IV>.

³³ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 33.

³⁴ Virgile, *L'Énéide*. Transcription par Konrad Schroder de l'édition J. B. Greenough, *Buccolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. Boston : Ginn & Co., 1900, consulté en janvier 2006 en version électronique, <http://www.thelatinlibrary.com>. Les caractères gras sont de nous.

désespérés, elle l'invoque³⁵ ». Ainsi que l'explique Robert V. Merrill, le commentateur latin de Virgile, Servius Honoratus (fin du IV^e siècle), a conclu que Didon invoquait : « Anteros, ou bien comme le dieu qui éteint l'amour, ou bien comme celui qui se préoccupe particulièrement de l'amour non partagé et qui peut imposer ses peines sur la personne dédaignant l'amour³⁶ ». Les scolastes³⁷, quant à eux, voient plutôt dans ce passage une allusion à Némésis, la déesse grecque de la jalousie qu'Hésiode appelle, dans sa *Théogonie*, le fléau des mortels. Il faut comprendre que Némésis, l'expression de la justice immanente qui punit les méchants et récompense les justes, n'est pas uniquement une divinité, elle est aussi une idée morale représentant la jalousie des dieux à l'égard de ceux qui sont trop ingénieux ou trop prospères³⁸.

L'idée que Didon aurait fait appel à Némésis plutôt qu'à Anteros ne nous a d'abord point séduite, étant donné que cette déesse ne venge pas invariablement les amants dédaignés comme l'Anteros vengeur. Néanmoins, nous avons dû nous rendre à l'évidence et nous ranger du côté des scolastes puisque Didon fait appel à un « *numen* » (voir le passage mis en caractère gras dans le dernier texte latin), l'une de ces forces de la nature héritées de la religion romaine primitive parmi lesquelles nulle n'a été associée à Anteros. Ce qui n'est pas le cas de la déesse Némésis, symbole de justice immanente, qui n'est restée que bien en retrait de l'idée qu'elle représente.

³⁵ Pour la traduction française, v. Virgile, *L'Énéide louvainiste*. Une nouvelle traduction commentée de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, juillet 1998-juin 2001-août 2004, consulté en janvier 2006 en version électronique, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V04-Plan.html>.

³⁶ Merrill traduit ici Maurus Servius Honoratus : « *tunc numen precatur, si quod curae habet amantis non aequo foedere...sensus autem hic est : Αντέρωτα invocat, contrarium Cupidini qui amores resolvit, aut certe cui curae est iniquus amor, scilicet ut implicet non amantem* », v. Georgius Thilo et Hermannus Hagen (éd.), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina comentarii*. Leipzig : B. G. Teubner, 1881-1902, I, 559, cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros, op. cit.*, p. 35.

³⁷ La scolastique désigne l'enseignement dispensé pendant le Moyen-Âge dans les monastères, les universités ou toute autre école placée sous la juridiction de l'Église. Les scolastes sont les étudiants de ces écoles.

³⁸ Les Grecs ont le sens de la mesure et les divinités, souvent jalouses, se plaisent à abaisser et punir ceux qui tentent de s'élever quelque peu trop. Prométhée est probablement la victime la plus illustre de cette jalousie divine.

2.3.3. Ovide

2.3.3.1. Le *deus ultor* d'Ovide

Pour ce qui est d'Ovide (P. Ovidius Naso, de - 43 à 17), le poète latin favori de la haute société de son époque, ce dernier raconte dans ses *Métamorphoses*, un poème narratif en quinze livres, l'histoire d'Iphis (*Métamorphoses*, XIV, 698-771³⁹) qui se pend pour l'amour de l'insensible et dédaigneuse Anaxarète tout juste après avoir demandé à ce que les dieux ne l'oublient pas en ce sens où il demande vengeance. Quand les bruits du deuil d'Iphis parviennent aux oreilles d'Anaxarète, froide comme la pierre de marbre, celle-ci commence à ressentir un malaise; c'est le *deus ultor* (dieu vengeur) qui l'agite et la trouble. Quelques instants plus tard, le cortège funèbre passe sous sa fenêtre et, lorsque Anaxarète voit Iphis sur son lit de mort, elle devient statue de marbre⁴⁰.

Ovide ne dit pas le nom de cette divinité vengeresse qui punit Anaxarète. On peut néanmoins supposer qu'il s'agit ou bien de la déesse Némésis ou bien d'Anteros. La fin du texte pourrait être vue comme attestant cette seconde idée alors qu'Ovide précise qu'il ne faut pas penser que cette histoire soit une fable, étant donné que « Salmine conserve encore la statue qui cache Anaxarète, et dans cette ville est un temple consacré à Vénus Spectatrice⁴¹ ». La référence dans un même texte à une Vénus spectatrice et à un dieu vengeur pourrait être interprétée d'une telle façon que l'on pourrait y voir une Vénus satisfaite d'avoir observé son fils Anteros venger les torts qui ont été faits à Eros. Il est intéressant de noter qu'Ovide s'adresse dans ce récit à une Nymphe (Pomone) et que son but est de la convaincre de ne plus

³⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*. Traduction légèrement adaptée de G. T. Villenave. Paris, 1806, consulté en mars 2006 en version électronique, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/14.htm>.

⁴⁰ Dans son *Erotica* ('Ερωτικός), Plutarque racontera lui aussi une histoire similaire à celle d'Iphis et d'Anaxarète dans laquelle apparaît le « *deus ultor* » d'Ovide. Celui qui punit l'orgueilleux n'est, cette fois, nul autre qu'Eros.

⁴¹ Ovide, *Les Métamorphoses*. Traduction légèrement adaptée de G. T. Villenave, *op. cit.*, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/14.htm>.

être fière et de se donner au divin amant qui la réclame. L'exemple qu'il lui conte porte fruit puisqu'elle se donne à lui, ce qui est très bien, car celui-ci se préparait à la prendre de force⁴².

Bref, Ovide met en scène un exemple où une femme est punie par un dieu vengeur pour avoir refusé son amant, ce qui convainc son auditrice d'aimer son amant en retour. Gardons, dès lors, en mémoire que ce modèle exemplaire ovidien nous intéresse grandement puisque que c'est celui que préconise madame Flore dans le premier état de son œuvre.

2.3.3.2. Le *Lethaeus Amor* d'Ovide

Une autre divinité de l'amour apparaît toujours chez Ovide, le dernier des grands poètes classiques latins, dans ses *Remèdes d'amour* (551). C'est *Lethaeus Amor* qui remplit les fonctions d'un dieu destructeur de l'amour en ce qu'« il verse l'eau froide de l'oubli sur ses propres flammes⁴³ », car le fleuve Léthé est le fleuve de l'oubli :

[...] *Est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat;
Inque suas gelidam lampadas addit aquam.
Illic et juvenes votis obliviam poscunt,
Et si qua est duro capta puella viro*⁴⁴.

Les traducteurs et commentateurs d'Ovide rendent ainsi l'idée de l'Amour oublieux :

Il est, près de la porte Colline, un temple vénéré auquel le mont Éryx a donné son nom; là règne un dieu, **l'Amour oublieux**, qui guérit les cœurs malades, en plongeant sa torche ardente dans les eaux glacées du Léthé. Les amants malheureux, les jeunes filles éprises d'un objet insensible, viennent lui demander l'oubli de leurs peines; ce dieu, était-ce bien lui en effet, ou plutôt l'illusion d'un songe ? je crois que c'était un songe; ce dieu me parla ainsi : "O toi, qui tour à tour allumes et éteins les flammes d'un amour inquiet, Ovide, ajoute à tes conseils ceux que je t'adresse : que chacun se retrace le triste tableau de ses

⁴² Il est à noter qu'Ovide fait parfois l'éloge du viol : « Qu'attendais-tu, après un baiser, pour réaliser tous tes vœux ? Hélas ! Tu as fait preuve de manque d'usage, et non de retenue. C'aurait été de la violence, dis-tu; mais cette violence est agréable aux femmes; ce qu'elles aiment à donner, souvent elles veulent l'accorder malgré elles. Une femme, prise de force brusquement par un vol amoureux, s'en réjouit; cette insolence vaut pour elle un présent. Mais celle que l'on pouvait forcer, et qui se retire intacte, peut bien affecter la joie sur son visage; elle sera triste. Phébé fut violée; sa sœur fut victime d'un viol; l'une et l'autre n'en aimèrent pas moins celui qui les avait prises », v. Ovide, *L'Art d'aimer*. Traduit par Henri Bornecque. Coll. « Librio ». Paris : Les Belles Lettres, 1994, p. 33-34.

⁴³ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ Ovide, *Remedia amoris*, vers 551-554, cité dans *ibid.*, p. 36.

malheurs, et il cessera d'aimer. La Divinité nous a départi à tous plus ou moins d'infortunes⁴⁵.

Le *Lethaeus Amor* ovidien fait donc allusion à la divinité représentée dans le sanctuaire romain d'Éryx qui « n'est ni le vengeur, ni l'incitateur de l'amour partagé. En fait tout le poème des *Remedia* peut être décrit comme dédié à la déité, quelle qu'elle soit, qui patronne la destruction de l'amour dans les cœurs des hommes⁴⁶ » et qui guérit les cœurs en mal d'amour en permettant l'oubli. Les chercheurs Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr écrivent par ailleurs un commentaire intéressant à ce propos :

Après avoir donné des leçons de l'art d'aimer, Ovide, comme pour en expier le tort, et se faire pardonner un ouvrage « écrit dans la fougue des passions », voulut enseigner l'art contraire, celui de ne plus aimer, et il composa le *Remède d'amour*, « ouvrage de sa raison », dit-il; mais il oublia parfois son nouveau rôle, et le lecteur étonné retrouve dans ce poème les inspirations de la muse licencieuse qui avait souillé l'autre; d'où l'on n'a pas manqué de dire que le remède était pire que le mal⁴⁷.

Ce dieu libérateur des cœurs captifs d'Ovide semble ainsi être pourvu à la fois des fonctions d'une divinité qui éveille l'amour, ce qui est tout à fait normal puisque cette fonction est souvent attribuée à Eros, ainsi que des fonctions d'une divinité qui éteint l'amour⁴⁸. Le dieu d'Ovide possède par ailleurs des flèches d'or pour éveiller l'amour ainsi que de plomb pour l'éteindre (*Métamorphoses*, Livre II, 452). En somme, si celui qui est piqué par une flèche d'or souffre, se lamente et implore *Lethaeus Amor*, ce dernier pourrait lui décocher une autre flèche, de plomb cette fois, pour que s'éteigne son amour. Autrement dit, son dieu d'amour est dédoublé et laissé sans nom distinct, si ce n'est celui de « l'Amour oublieux ». Cette divinité d'Ovide laisse le lecteur perplexe à savoir si ce dieu qui remédie aux maladies

⁴⁵ Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr, *Ovide. Le remède d'Amour*. Site de l'antiquité latine et grecque, consulté en juillet 2006 en version électronique <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/remede.htm>. Les caractères gras sont de nous.

⁴⁶ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr, *Ovide. Le remède d'Amour*, *op. cit.*, <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/intro.htm>.

⁴⁸ Or, tel que nous le dit Robert V. Merrill, cette fonction est plutôt attribuée à un certain Lyseros, figure dont nous n'avons retrouvé aucune trace et sur laquelle ni Robert V. Merrill, ni son traducteur ne donne de détails, si ce n'est celui qu'il est un dieu qui détruit l'amour, v. Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 36.

d'amour est Eros, Anteros ou un amalgame de ces deux dieux. Fait qui nous permet d'observer la pluralité des significations qu'acquièrent les Cupidons sous la plume de celui qui inspira grandement les écrivains du Moyen-Âge et de la Renaissance.

2.4. Conclusion

L'étude des fonctions mythologiques des divers Anteros de l'Antiquité ne se révèle pas de tout repos. Comme nous l'avons vu plus tôt et ainsi que le souligne Robert V. Merrill : « apparemment le culte d'*Anteros* n'a jamais acquis un prestige suffisamment général pour fixer dans la traditions [*sic*] ses traits comme distincts de ceux d'*Eros*⁴⁹ ». D'autant plus que « le terme d'*Anteros* peut être utilisé indifféremment comme un nom propre ou nom commun, laissant le lecteur en doute s'il a devant lui un personnage ou bien une passion⁵⁰ ». Du moins, on observe que si la fonction du dieu est de provoquer initialement l'amour, il est alors question de l'Eros primaire ou de celui qui a pour mère Vénus et qui s'amuse au gré de ses humeurs à décocher des flèches (d'or) provoquant l'amour, assurant ainsi la pérennité des espèces.

Nous observons de même que si le dieu venge un amour méprisé, il peut être alors question de l'Anteros antique qui venge les offenses qui sont faites à Eros. Cet Anteros peut aussi être accompagné de sa mère Vénus, qui sait comme lui se faire vengeresse⁵¹. Il peut tout aussi bien être question d'un Anteros associé à une déité qui éteint l'amour, souvent hostile à Eros, car cette déité est associée à la conception du dieu initiée par les bas-reliefs antiques du *gymnasium* d'Elis dont il a été plus tôt fait mention. Finalement, il est possible qu'un Anteros d'origine platonicienne provoque chez l'être aimé un amour en retour. Cette dernière

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ En effet, bien qu'elle puisse paraître une figure bienfaisante, Vénus doit être crainte, car si la charmante déesse sait aider les amoureux, elle sait tout aussi bien se faire cruelle et vengeresse : « Non contente de rendre fous d'elle hommes et dieux, elle inspire souvent des passions funestes, et utilise le sentiment amoureux jusqu'à la folie pour se venger de ceux qui ne lui rendent pas suffisamment hommage. Dans le cœur de Myrrha, qui avait négligé son culte, elle suscite un amour incestueux pour son père; dans celui de Phèdre, elle allume une passion pour son beau-fils Hippolyte qui les conduira tous les deux à la mort », v. Odile Gandon, *Dictionnaire de la mythologie*. Coll. « Le livre de poche/Jeunesse », no 382. Paris : Hachette, 1992, p. 75-76.

conception d'un dieu de l'amour réciproque est appelée Contramour à la Renaissance et « bénéficie d'une attention soutenue dans les littératures française et italienne du temps d'Héroët⁵² ». Au demeurant, il existe d'autres conceptions d'Anteros puisqu'il a été confondu avec d'autres figures, dont Némésis et l'Amour oublieux (*Lethaeus Amor*) d'Ovide.

Il reste que si débroussailler les origines des dieux de l'amour n'est pas chose facile pour ce qui est de l'Antiquité, les choses se compliquent encore plus au Moyen-Âge et à la Renaissance. D'abord parce que le Moyen-Âge a fait peu de cas de différencier les diverses traditions associées aux dieux de l'amour⁵³. Outre cela, avec l'arrivée de la Renaissance et le retour aux textes sources, qui présentent des Eros et Anteros de nature et d'origine diverses, va surgir à nouveau le problème « auquel sont confrontés les studieux amateurs d'Anteros, à savoir comment distinguer le frère de Cupidon lui-même, [et] quelles spécificités assigner à ses multiples incarnations⁵⁴ », notamment Eros, *Cupido*, Cupidon, *Amor*, Amour, Anteros, Contramour. C'est donc pourquoi le prochain chapitre s'attachera à mettre en valeur les multiples facettes d'Anteros à la Renaissance chez des auteurs tant italiens que français plus ou moins contemporains de madame Flore.

⁵² Jan Miernowski, « Anteros, face à face », dans *Anteros, op. cit.*, p. 29.

⁵³ En effet, si les Grecs ont parlé d'Anteros au pluriel, les Latins ont, quant à eux, commencé à faire peu de cas de les différencier et, après Ovide surtout, les diverses figures d'Eros et d'Anteros deviennent peu à peu une seule figure aux fonctions variées et aux noms divers. Le Moyen-Âge a conservé la conception ovidienne des Cupidons qui peuvent allumer et éteindre l'amour, fusionnés en une seule figure mythologique. La première étant la fonction normalement attribuée à Eros. La seconde, celle attribuée à la figure qu'Ovide appelle l'Amour oublieux (*Lethaeus Amor*) et qui est parfois confondue à son tour avec Anteros.

⁵⁴ Jan Miernowski, « Anteros, face à face », dans *Anteros, op. cit.*, p. 12.

CHAPITRE III

ANTEROS À LA RENAISSANCE

3.1. Démarche

Notre démarche a pour ambition de mettre en valeur les multiples facettes d'Anteros à la Renaissance et de décrire les grandes caractéristiques de l'antérotisme renaissant. Néanmoins, étant donné le cadre limité de cette étude, il est nécessaire de restreindre nos champs d'investigation à trois traditions antérotiques qui importent pour notre propos puisqu'elles sont présentes dans l'un ou l'autre des deux états de l'œuvre de madame Flore. Ces trois traditions auxquelles nous avons donné les noms d'antérotisme vengeur des amours méprisées, d'antérotisme contre l'amour humain et d'antérotisme de l'amour réciproque (ou Contramour) se réfèrent, en effet, à des concepts bien distincts qui ont vu le jour grâce à l'imagination fertile des Anciens, mythologues ou pas, et qui se sont vu transformés selon les mentalités, goûts et besoins pendant toute l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance.

Le chapitre précédent a démontré que les mythes de l'amour, tant érotiques qu'antérotiques, assument plus d'une forme et plus d'une fonction pendant la grande majorité de la période de l'Antiquité gréco-romaine si bien que les champs d'investigation sont vastes et les matériaux aussi disparates que complexes en ce qui a trait à la question de l'émergence du concept d'Anteros. Il a aussi été observé qu'il est plutôt facile de confondre cette figure avec les diverses conceptions des figures du désir qui se mettent de la partie avant la Renaissance. Comme cela a aussi été le cas au Moyen-Âge, il serait difficile de rendre compte de toutes les transformations que subissent les diverses conceptions d'Anteros pendant cette période qui constitue la préface du monde moderne, d'autant plus qu'aucune étude n'a, à ce jour, été menée sur le sujet. Il convient néanmoins d'établir que la place

d'Anteros dans les siècles qui précèdent la Renaissance n'est pas à rechercher dans les textes courtois quoiqu'en dise le regretté Gérard Defaux qui, dans son article « Les deux amours de Clément Marot », semble convaincu que :

la fortune d'Anteros commence en France bien avant le milieu du XVI^e siècle; qu'elle remonte en fait au *Roman de la Rose* et à la querelle qui l'a suivi; et que, sous le nom de « Ferme Amour » et le manteau de l'allégorie, grâce à l'exemple de Clément Marot, Anteros, dans les années 1510-1550, mobilise en France le talent et les énergies de toute une génération de poètes¹.

Le dieu auquel Gérard Defaux se réfère, quand il est question du *Roman de la Rose*, n'est pas cette déité mythologique dont nous avons traité au chapitre précédent, n'est pas Anteros à proprement parler, mais un dieu de l'amour allégorisé qui représente le sentiment d'amour sincère, si cher aux poètes courtois qui trouvent un intérêt à convaincre la dame qu'ils veulent séduire de leur soumission exclusive à leur service. Toutefois, si l'Amour du *Roman de la Rose* n'est nul autre qu'une allégorie ou une abstraction, représentant l'amour d'un homme pour une femme, le concept de « Ferme Amour » de Clément Marot est, quant à lui, bel et bien un concept qui peut être associé à l'Anteros vertueux que nous rencontrerons dans ce chapitre chez André Alciat et Marguerite de Navarre.

Aussi, c'est, nous le souhaitons, en étudiant ce que les conceptions d'Anteros sont devenues à la Renaissance que nous comprendrons mieux les transformations qu'elles ont subies pendant ces longs siècles du Moyen-Âge où les représentations des divinités de l'amour se font sans trop de complexité. C'est donc pourquoi nous ne nous attarderons pas plus amplement à chercher les traces d'Anteros pendant cette période où il nous semble avoir été quelque peu absorbé en la figure d'un Cupidon transformé et allégorisé par la *fine amor*².

¹ Gérard Defaux, « Les deux amours de Clément Marot ». *Rivista di letteratura moderna e comparativa*, vol. 46, no 1, janvier-mars 1993, p. 2.

² Le monde médiéval français a grandement aimé l'amour, il l'a codifié et structuré, ce qui a donné l'esthétique courtoise, la *fine amor*, dont le code est le suivant : un chevalier tombe amoureux d'une dame, donc d'une femme mariée, de condition supérieure à la sienne. Il fait tout pour gagner l'amour de celle-ci : exploits chevaleresques, poèmes et chansons, ce qui l'élève socialement. Même si cet amour n'est parfois qu'hypocrisie, il vit néanmoins sous les plumes des trouvères et troubadours pour le plus grand bonheur de la femme qui se trouve ainsi adulée, admirée, chose qui lui confère quelque peu de dignité.

Notre démarche sera la suivante : après avoir reconnu l'état des connaissances sur l'antérotisme renaissant, il sera question d'observer comment est présentée la tradition de l'Anteros vengeur des amours méprisées dans l'œuvre italienne de Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*. Nous étudierons ensuite les conceptions de l'Anteros contre l'amour humain dans des textes italiens de la première Renaissance à la lumière de certains ouvrages traitant de l'amour qui ont été considérés par la critique « comme sans intérêt ou marginaux par comparaison avec ceux qui s'inspirent du *Commentaire sur le Banquet de Platon* de Marsile Ficin³ ». Ce fut le cas des traités italiens comme le *Contra amores* de Bartolomeo Sacchi (connu sous son nom d'humaniste de Platina), l'*Anterotica* de Pietro Edo et l'*Anteros sive tractatus contra amorem* de Battista Fregoso, traités que Massimo Ciavolella étudie « à cause de leur relative obscurité, et parce qu'ils traitent à l'exclusivité du problème du rapport entre l'amour spirituel et l'amour humain, entre *Anteros* et *Eros*⁴ ». Nous verrons aussi comment évolue cette conception antérotique contre l'amour humain dans les *Emblèmes* d'André Alciat pour devenir une figure de l'amour vertueux et comment, en France, sous la plume de Marguerite de Navarre, l'Anteros d'André Alciat est reprise pour devenir une figure de l'amour du divin.

Finalement, la tradition de l'antérotisme de l'amour réciproque (ou Contramour) sera présentée à l'aide du texte italien de Celio Calcagnini, l'*Anteros sive de mutuo amore*, ainsi que dans l'*Ode de Contr'amour ou Anteros qui est amour reciproque* du poète français Pontus de Tyard.

3.2. Antérotisme à la Renaissance, état des lieux

Avant d'entrer dans le vif du sujet et de traiter des trois conceptions d'Anteros qui nous intéressent plus particulièrement, soit l'Anteros qui venge les amours méprisées, celui qui se veut contre l'amour humain et celui de l'amour réciproque (ou Contramour), il convient de rappeler les connaissances actuelles sur ce sujet d'intérêt pour l'étude des mentalités passées,

³ Massimo Ciavolella, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros* : *Contra amores* de Bartolomeo Sacchi, *Anterotica* de Pietro Edo et *Anteros* de Battista Fregoso », dans *Anteros. Actes du colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994*, Ulrich Langer (dir.) et Jan Miernowski (dir.) Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigme, 1994, p. 61.

mais rappelons d'abord, par souci de clarté pour le lecteur, les origines antiques de ces trois traditions :

- a) Les origines de l'antérotisme vengeur des amours méprisées proviennent de l'iconographie athénienne qui présente la figure d'Anteros en tant qu'esprit vengeur des offenses faites à Eros, car certains métèques d'Athènes ont considéré qu'Anteros avait vengé la mort de Mélès en provoquant le suicide de Timagoras;
- b) Les origines de l'antérotisme contre l'amour humain sont iconographiques et proviennent de sculptures présentant des Eros et Anteros en conflit et, plus particulièrement, de celle provenant du *gymnasium* d'Elis dans laquelle Anteros tente d'enlever une palme à Eros;
- c) Les origines de l'antérotisme de l'amour réciproque (ou Contramour) sont platoniciennes. Les lecteurs de Platon ont en effet compris qu'il donnait au mot « anteros » le sens d'amour semblable, ressenti de façon réciproque.

L'« existence d'un courant *antérotique* dans la poésie de la première moitié du XVI^e siècle en France est longtemps passée totalement inaperçue des historiens de notre littérature⁵ », c'est pourquoi, explique Gérard Defaux, dans son article « Marot et "Ferme Amour" : essai de mise au point⁶ », Anteros nous est peu connu. En fait, le premier effort contemporain de description de cette figure est celui de Robert V. Merrill⁷ qui est, ainsi que le souligne Gérard Defaux :

exemplaire et précieux à plus d'un titre. Il constitue une sorte de bilan des connaissances et des préjugés de l'époque sur le sujet. C'est donc en grande partie en nous référant à lui que nous pouvons aujourd'hui mesurer le chemin parcouru et prendre clairement conscience de celui qui nous reste à parcourir⁸.

Et nous pensons, en effet, que le chemin à parcourir est encore bien long, étant donné le manque de documentation disponible sur le sujet de l'antérotisme à la Renaissance et le peu d'études consacrées à la question. Si nous insistons sur ce fait, c'est pour que le lecteur soit

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Gérard Defaux, « Marot et "Ferme Amour" : essai de mise au point », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994, Ulrich Langer (dir.) et Jan Miernowski (dir.) Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigme, 1994, p. 137. L'italique est du critique.

⁶ *Ibid.*, p. 137-167.

⁷ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 27-60.

⁸ Gérard Defaux, « Marot et "Ferme Amour" : essai de mise au point », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 137-138.

averti du peu d'accessibilité que nous avons eu à des ouvrages sur l'antérotisme à la Renaissance de même que sur le sujet de l'antérotisme en général, ce qui nous amène à utiliser des études critiques tirées du collectif *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*⁹ ou portant sur des œuvres contemporaines de celle de madame Flore pour mieux rendre compte de l'originalité de la conception que se fait l'auteure de cette figure mythologique.

3.3. Anteros vengeur des amours méprisées

3.3.1. Anteros vengeur chez l'Italien Francesco Colonna

Des trois traditions auxquelles s'intéresse ce chapitre, celle qui associe Anteros à un dieu vengeur de l'amour méprisé est la moins populaire à la Renaissance, mais elle trouve néanmoins sa place dans l'œuvre de madame Flore et, avant cela, dans celle, magistrale, de Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, publiée anonymement par Alde Manuce à Venise en 1499¹⁰. *Le Songe de Poliphile* est un traité d'érudition qui témoigne d'une connaissance approfondie de l'architecture, de l'ingénierie, de la peinture et de la sculpture, mais dont l'histoire tient en quelques lignes : après une journée bien agitée parce que son amie l'a laissé, un homme s'endort et commence à rêver. Il est perdu dans une forêt sauvage où il finit par s'endormir, inquiet. Un second rêve commence alors. Il prend les allures d'un roman d'amour idyllique dans lequel Poliphile, qui aime Polia, souffre parce que sa bien-aimée ne partage pas son amour et lui est indifférente.

⁹ Ce collectif traite de la question des traditions médicales liées à l'antérotisme, pris au sens d'anti-amour (qui se refuse à l'amour) et explore une variété de lieux communs de la philosophie médicale, philosophie qui fait office de base aux discussions sur l'amour érotique et sur la façon dont est géré par la société le désir érotique. Nous entendons aussi par géré, soigné, car l'amour est parfois considéré à la Renaissance comme une maladie. Les maladies de l'amour sont par ailleurs parfois si graves qu'elles peuvent mener à la mort. Nous avons des exemples de morts semblables dans l'œuvre de madame Flore. C'est celle de Pyrance, qui se consume pour Meridienne et qui finit par mourir, languissant d'amour (Pug I; Ca II), de même que celle de Narcisse qui, tombé amoureux de lui-même, se laisse dépérir puis mourir par mélancolie amoureuse (Pug III; Ca IV), v. Donald A. Beecher et Massimo Ciavolella (éd.), *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*. Coll. « University of Toronto Italian Studies », no 9. Ottawa : Dovehouse Editions, 1992, 231 pages.

¹⁰ Le nom de l'auteur a été découvert en prenant les lettres initiales de chacun des chapitres de l'œuvre : POLIAM FRATER FRANCISCUS COUNNA PERAMAVIT. C'est donc un acrostiche pour le moine dominicain Francesco Colonna (1453-1538).

L'amour triomphe pourtant, car à force de se faire conseiller et d'entendre des récits dans lesquels des nymphes, déesses et demi-dieux interviennent pour punir des récalcitrants à l'amour, Polia se convainc qu'elle se doit d'aimer Poliphile. Ce dernier finit alors par l'épouser. Cependant, avant qu'il ne puisse la prendre dans ses bras, Polia se volatise. Ce n'était qu'un songe !

Il est vrai qu'hormis le fait que le récit tient en deux tomes où sont décrits nombre de monuments, d'œuvres d'art et de sculptures, l'histoire n'offre en soi rien de surprenant. Cependant, le fait que l'œuvre renferme des récits de punitions données par des divinités de l'amour courroucées et qui sont narrés dans le but de mener Polia à se convaincre d'aimer Poliphile devrait nous intéresser, car l'un de ces récits exemplaires se trouve dans *La Pugnition de l'Amour contempné* de madame Flore (Pug II; Ca III) et, hormis quelques erreurs de traduction¹¹, le texte français correspond parfaitement à l'original italien. De plus, la divinité de l'amour vengeur est une figure importante de l'œuvre de Francesco Colonna puisque c'est grâce à elle que Polia accepte finalement, par crainte d'être punie, de s'offrir en mariage à Poliphile, quoiqu'en songe.

Cette anecdote, qui se trouve au tome II du *Songe de Poliphile* et donne pour circonstances à la narration une Polia obstinée de se refuser à l'amour de Poliphile qui se fait mettre en garde par sa nourrice d'éviter la colère des dieux par un récit exemplaire d'une grande cruauté qui l'invite à se soustraire à leur menace, est le modèle que suit madame Flore dans l'histoire-cadre de *La Pugnition de l'Amour contempné*. Dans le cas de l'œuvre floréenne, c'est Cebille que tentent de convaincre les narratrices.

Il faut ici mentionner que l'on n'a pas assez insisté sur le fait que dans ce conte madame Flore est bien plus une traductrice qu'une auteure et qu'il n'a, en effet, pas été assez souligné que l'histoire de cette femme qui finit mal mariée pour avoir refusé l'amour de bons prétendants pendant sa jeunesse et se suicide n'est pas redevable à Jeanne Flore¹². Ce qui

¹¹ Notamment là où elle dit que deux jeunes hommes d'égale élégance et de semblable noblesse ont été refusés par elle alors que chez Francesco Colonna c'est un seul amant d'aussi grande élégance et beauté qu'elle qui sont refusés par la Dame.

¹² Nous remercions madame Brenda Dunn-Lardeau d'avoir insisté sur le fait que, comme l'avaient déjà remarqué Gabriel-André Pérouse et ses collaborateurs, en 1980 (Ca, 56), le conte II de *La*

n'enlève rien de fondamental au dessein de son œuvre puisque ce sont en fait ses choix de textes qui devraient nous intéresser. Car la question à se poser de prime abord est, en effet, pourquoi madame Flore choisit-elle ces textes en particulier et pourquoi les traduit-elle et se les approprie-t-elle ?

En somme, la figure antérotique de Francesco Colonna est ainsi, si l'on se place du côté de l'homme qui désire être aimé, une figure positive qui l'aide dans sa quête de l'aimée, un adjuvant de choix puisque c'est un dieu et que ceux-ci sont puissants de nature, ce sera également le cas dans l'œuvre de madame Flore. C'est toutefois une figure négative du côté de la femme, car elle représente une menace qui l'oblige à faire des choix amoureux qui ne correspondent pas nécessairement à ses désirs.

S'il n'y a, ainsi que nous l'avons déjà souligné, que très peu de données qui ont été recueillies concernant la figure d'Anteros perçue en tant que dieu vengeur des offenses faites à Eros, il y a tout aussi peu d'œuvres renaissantes qui ont été catégorisées comme provenant de la tradition antérotique du dieu vengeur de l'amour méprisé. C'est donc ici que notre mémoire prend toute son importance, car *La Pugnition de l'Amour contempné* de madame Flore est, nous en sommes convaincue, un recueil d'histoires qui se dédie à mettre en scène cette tradition dans laquelle le dieu Amour venge les offenses faites à Eros.

Soulignons que ce premier état de l'œuvre de madame Flore présente la tradition de l'Anteros vengeur de l'amour méprisé en France et que ce conte inspiré de Francesco Colonna fera l'objet d'une étude lors du prochain chapitre. Aussi, voyons maintenant ce qu'il en est de la tradition antérotique contre l'amour humain à la Renaissance.

3.4. Anteros contre l'amour humain

Notons que la fortune d'une conception d'un dieu antérotique hostile à Eros est à son apogée pendant le Moyen-Âge. Toutefois, il ne s'agit pas vraiment de la divinité Anteros au

Pugnition de l'Amour contempné (Ca III) est tiré, dans son intégralité, de l'œuvre de Francesco Colonna. Cette découverte a été d'une importance cruciale dans notre compréhension des intentions réelles de madame Flore de rassembler, dans une histoire-cadre inspirée du *Songe de Poliphile*, des récits traitant de la figure du dieu de l'amour vengeur des amours méprisées.

sens propre, mais d'un courant anti-érotique, c'est-à-dire contre l'amour charnel, humain, qui émane d'un ascétisme chrétien, associé à la mentalité d'un *contemptus carnis* et qui ne disparaît pas pendant la Renaissance. Ce courant dans lequel « Anteros » signifie le refus de l'amour trouve par ailleurs, à la première Renaissance, des adeptes chez les auteurs de traités contre l'amour qui ont animé les débats littéraires antérotiques. Ces derniers s'opposent aux conceptions de Pétrarque (1304-1374), qui avait ouvert la voie à l'humanisme, et à celles de Marsile Ficin (1422-1499), le plus éminent représentant du platonisme à la Renaissance et dont l'œuvre maîtresse, publiée en 1484, était *le Commentaire sur le Banquet de Platon*.

Voyons donc les arguments sur lesquels les auteurs de traités sur l'amour appuient leurs conceptions défavorables à l'amour qui éloigne de la vertu et comment elles ont été vulgarisées puis mises dans trois traités de la tradition renaissante italienne pour devenir, avec le temps, des conceptions positives de l'amour vertueux chez André Alciat et Marguerite de Navarre.

3.4.1. Anteros contre l'amour humain dans trois traités italiens

3.4.1.1. *Contra amores* de Platina

L'humaniste Platina (Bartolomeo Sacchi, 1421-1481) est l'auteur de plusieurs traités, dont un sur l'amour, le *Contra amores* (circa 1468), et dont le nom original est *Bartholomei Platyne Dyalogus ad Johannem Plumbeum Parmensem De Amore*, qui s'inspire du *De amore* de Marci Ficini. Massimo Ciavolella, qui a étudié ce traité, arrive à la conclusion que : « L'intention du dialogue – commune à tous les traités sur *Anteros* – est de démontrer qu'aucune peste n'est plus pernicieuse à l'esprit des jeunes hommes que l'amour¹³ ».

Le dialogue en question met en scène un Platina qui tente de convaincre son jeune ami Stella, inexpérimenté et nouvellement amoureux, que l'amour pervertit l'âme la plus pure. À son tour, Stella devient le porte-parole d'Eros et mentionne qu'il rend l'homme meilleur et l'amant plus gracieux dans un langage qui emprunte beaucoup à la courtoisie. Platina décide alors de :

jeter de l'opprobre sur Eros, et faire voir à Stella son erreur et le danger moral qui pèse sur lui. Ses arguments pour prouver la supériorité d'*Anteros* sont fondés sur la philosophie morale : la passion érotique est une maladie du corps et de l'âme qui peut détruire la raison de l'homme et le condamner à la punition éternelle; mais avant tout, – et cela est un des leitmotivs du traité entier – la passion érotique peut ruiner en dernière instance le tissu social¹⁴.

Massimo Ciavolella nous dit de plus que :

ces prémisses du dialogue sont conformes à la théorie des passions développée par la philosophie néo-platonicienne et scolastique : *Eros* est une impulsion de la faculté appétitive, et sa phénoménologie s'explique par le fait que sa composante organique comprend un état d'altération pathologique qui peut atteindre un degré élevé de violence et de permanence. À cause de ce facteur physique et du degré de modification qu'il entraîne, les traditions occidentales considéraient l'amour sexuel comme une impulsion nocive, capable de détourner l'homme de la poursuite de la raison et de la vertu. En d'autres mots, l'amour est une maladie des sens qui corrompt aussi fatalement l'âme. On ne doit pas oublier que la religion et la guérison étaient deux notions imbriquées l'une avec l'autre. Les pré-chrétiens et les premiers chrétiens ne distinguaient pas d'une manière rigoureuse les maladies du corps des maladies de l'esprit. Le médecin n'était pas seul à pouvoir guérir les malades; les paroles du philosophe moral et du pédagogue chrétien avaient aussi ce pouvoir, dans la mesure où guérir le corps voulait dire guérir l'âme de même, et *vice versa*¹⁵ ».

Sous ce rapport, il convient de mentionner que la nature d'Amour, la façon dont il est provoqué et dont il peut être contrôlé est un sujet d'avant-garde pour les penseurs à la fin du XV^e siècle ainsi que le signale d'entrée de jeu Donald A. Beecher dans le collectif *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance* : « The nature of erotic love – how it was generated and how it might be controlled – was a topic in the vanguard of intellectual thought toward the end of the fifteenth century, not only as a subject of philosophical speculation, but as a matter of social urgency¹⁶ ». Autrement dit, l'amour est bien plus qu'un simple sujet de discussion à cette époque, mais un grand débat social qui devrait être considéré, après-coup, comme une crise de la fin du Moyen-Âge dans la façon de

¹³ Massimo Ciavolella, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros*... », dans *Anteros, op. cit.*, p. 63-64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵ *Ibid.*, p. 64-65. L'italique est du critique.

¹⁶ Donald A. Beecher, « Quattrocento Views on Eroticization », dans *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance, op. cit.*, p. 49.

percevoir et de gérer l'érotisme¹⁷, crise qui polarise en fait les écrits d'une nouvelle génération d'auteurs de traités favorables ou défavorables sur l'amour et qui oblige l'homme à chercher des solutions servant à contrôler ses impulsions érotiques.

Revenons maintenant au traité de Platina. Comme Stella n'est pas convaincu des dangers de l'amour, Platina reprend de plus belle en disant que, quand on aime, « on perd à la longue sa virilité, on devient comme une femme, un être imparfait¹⁸ ». Il fait ensuite suivre une attaque contre la femme qui finit par convaincre Stella de son erreur.

3.4.1.2. *Anterotica* de Pietro Edo

Cette forme d'antérotisme qui méprise l'amour chez les auteurs de traités défavorables à l'amour humain semble indissociable du mépris de la femme et se retrouve dans un autre traité, le *Petri Haedi Sacerdotis Portuenaensis Anterotica* de Pietro Edo di Fortuna (ou Pier Hedo), publié à Treviso en 1492. Le personnage d'Edo prévient son neveu des dangers de la passion amoureuse et lui dit que l'acte d'amour n'est pas bon, pas même pendant le mariage et qu'il ne doit servir qu'à procréer, ce qui est inévitable pour contrer l'instinct de la race humaine :

le désir charnel doit toujours être condamné et n'a aucune place dans la société, ni même dans le mariage; les rapports sexuels devraient avoir lieu uniquement pour assurer la propagation de l'humanité. Ainsi que dans le cas du *Contra amores*, l'*Anterotica* présente comme argument central une attaque contre les femmes. La guerre contre l'amour est la seule guerre contre laquelle, pour gagner, on doit fuir¹⁹.

Dans le même ordre d'idées, c'est avec rigueur que Mario Equicola (1470–1525) discute de l'amour et qu'il résume et commente les philosophies amoureuses de ses contemporains dans son célèbre *Libro di natura d'amore* (De la nature d'amour), publié en 1525, mais écrit en 1495-1496 et accessible en manuscrit depuis 1509. Equicola y résume les opinions des

¹⁷ Nous avons traduit librement de Donald A. Beecher dont l'original dit que cette crise devrait être « seen in retrospect as a crisis at the end of the Middle Ages in the definition and management of Eros », v. *ibid.*, p. 50-51.

¹⁸ Massimo Ciavolella, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros*... », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

poètes et écrivains qui l'ont précédé comme Dante, Pétrarque, Boccace et Jean de Meung et n'omet pas de mentionner : « (avec un dégoût avoué et naturellement compréhensible) les *Anterici*²⁰ de Pier Hedo di Fortuna. Ces trois livres sont consacrés à l'attaque de l'amour sous quelle forme qu'il soit [*sic*], à l'exception de celui voué à Dieu; et Equicola, le théoricien renaissant de l'amour, conclut d'un ton acerbe : "Fine dell'amor humano conclude miseria : del divino beatitudine"²¹ ».

En ce qui concerne Equicola, Merrill écrit que « sous le titre *Di Cupidine*, il traite longement [*sic*] des diverses hypostases mythologiques d'*Anteros*, donne une traduction exacte de Thémistios [le passage qui donne une généalogie à Anteros (section 2.2.2.1.2)], et s'accorde avec la majorité d'érudits en considérant Anteros comme le patron de l'amour réciproque²² » et cite de plus un passage qui en dit long sur la conception que se fait Equicola d'*Anteros* : « Appo alcuni scittori trovo narrato che li antiqui antherote nominavano Dio diverso da amore : l'opinione de quali riputo tatalmente falsa, e lo suo significato essere mutuo equale, e reciproco amore, dicemo che ben che anti contra denoti, denota ancor equale²³ ».

Le traité de Pier Hedo, qui « est organisé comme une série de commentaires sur une image symbolique, un hiéroglyphe²⁴ », semble à Massimo Ciavolella « plus érudit que celui

²⁰ Il s'agit en fait du *Petri Haedi Sacerdotis Portuenaensis Anterotica*, mais nous ne savons pas pourquoi Robert V. Merrill lui donne un autre nom, v. Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, p. 40.

²¹ Notre traduction : le but de l'amour humain est misérable, celui de l'amour du divin est la béatitude, v. *ibid.*, p. 40-41.

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ Notre traduction : bien que plusieurs écrivains voient en Anteros un dieu à l'encontre de l'amour, ils se trompent, car la signification d'*Anteros* est amour égal et réciproque, même si « Anti » peut en effet vouloir dire contre, puisque ce préfixe signifie aussi également, v. *ibid.*, p. 40, cité d'après l'édition de M. Lodovico Dolce, *Libro di natura d'amore di Mario Equicola, di nuovo con somma diligenza ristampato e corretto*. Venise : Giolito, 1554, p.123.

²⁴ Il ajoute à cette suite que cela « rend l'*Anterotica* dans sa structure très semblable au *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna, qui fut aussi conçu et écrit à Treviso dans le dernier quart du XV^e siècle », v. Massimo Ciavolella, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros*... », dans *Anteros*, op. cit., p. 68.

de Platina, et présente un format qui sera suivi plus tard par Battista Fregoso et la plupart des traités de l'amour²⁵ » :

[le traité de Pietro Edo est] une vigoureuse attaque contre les postulats des enthousiastes idéalistes (particulièrement les disciples de Pétrarque) en faveur de l'amour humain. Anteros n'apparaît pas en tant que personnage dans le texte. Cependant ce long dialogue, riche en références patristiques et scientifiques, montre clairement que pour Fregoso tout comme pour cet autre esprit médiéval qu'est Pier Hedon, le terme d'*Anteros* implique l'hostilité et non une attitude favorable envers l'amour²⁶.

3.4.1.3. *Anteros* de Battista Fregoso

Le lecteur ne s'étonnera pas si Battista Fregoso (Battista da Campo Fregoso, d'habitude latinisé en Fregosus) prêche, lui aussi, les dangers de l'amour dans son traité *Anteros sive tractatus contra amorem*, publié à Milan en 1496. Comme le fait valoir Donald A. Beecher, en tant que traité sur l'antérotisme, le texte de Battista Fregoso se doit de démontrer le plus possible que l'érotisme est un mal cruel, que c'est un appétit destructeur qui se doit d'être contrôlé au nom de la santé et de la vie gouvernée par la raison²⁷. Bref, ainsi que le souligne Massimo Ciavolella :

aucun ouvrage italien de la Renaissance ne caractérise mieux l'entrelacement compliqué de traditions concernant l'amour érotique que l'*Anteros* [...]. De toute évidence un nouveau sous-genre du livre-commentaire était en train de naître, généré par une enquête philosophique sur la nature morale de l'amour avec ses causes sociales, psychologiques, et physiologiques²⁸.

Aussi, chez Battista Fregoso c'est encore Anteros qui pousse l'homme à mépriser Eros, cette divinité qui incarne le vice et le mal, alors qu'Anteros l'aide plutôt à rester vertueux. Cela dit, il apparaît, ainsi que le souligne Robert V. Merrill :

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Notre traduction de : « As a contramour, the treatise had to set out, as fully as possible, the ways in which Eros is a cruel and destructive appetite that must be restrained in the name of health and the rational life », v. Donald A. Beecher, « Quattrocento Views on Eroticization », dans *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Massimo Ciavolella, « Trois Traités du XV^e siècle italien sur *Anteros*... », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 68.

que la personne et la biographie du petit frère d'Eros étaient assez bien connues aux mythographes et philosophes de l'amour italiens de la première moitié du XVI^e siècle. Leurs interprétations étaient diverses : à partir de l'image d'Anteros comme le patron de l'amour réciproque et l'associé d'Eros – idée prépondérante dans l'Antiquité –, jusqu'à sa vision comme champion de l'affection vertueuse alliée avec l'amour de Dieu contre les désirs corporels²⁹.

3.4.2. Anteros contre l'amour humain, mais vertueux, en Italie

3.4.2.1. Chez André Alciat

On retrouve encore une fois en Italie quelque peu plus tardivement une conception d'Anteros en tant qu'ennemi d'Eros, mais vertueux, dans le livre des *Emblèmes* du juriste André Alciat (1492-1550), une collection qui a été très populaire aux XVI^e et XVII^e siècles³⁰ et dans laquelle la mythologie tient une grande place. En fait, dans l'emblème 111 du *Livret des emblemes de maistre André Alciat mis en rime françoise (par Jehan Lefevre) et présenté à monseigneur l'admiral de France* (Paris : Christian Wechel, 1536), Anteros est présenté en tant qu'ami de la vertu et supérieur aux autres Cupidons.

²⁹ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ La première édition des *Emblèmes* d'André Alciat, l'*Emblematum liber*, a été publiée en 1531 à Augsbourg par Heinrich Steyner. Elle contient 104 emblèmes accompagnés de poèmes en latin consistant tous en l'explication d'un proverbe ou d'une image. Une nouvelle version contenant 113 emblèmes est publiée sous le nom d'*Emblematum libellus* chez Christian Wechel en 1534.

Figure 1 : *Αντέρως, Amor virtutis, alium Cupidinem superans, soit amour vertueux qui supplante tous les Cupidons*³¹



Étant donné que les figures et attributs des dieux sont interprétés comme des signes dissimulant des vérités et maximes morales dans le livre des *Emblèmes* d'André Alciat, il faut conclure que ceux-ci ont pour but de traduire en image une vérité morale ou de symboliser un vice ou une vertu. Et, comme Anteros a ici la tâche de convertir les désirs terrestres des âmes humaines vers des aspirations plus hautes, il semble bien que cet emblème soit l'instrument d'un compromis, car il permet de concilier la fable païenne et l'enseignement chrétien en faisant d'une divinité antique une figure de la vertu chrétienne. On peut voir en fait que l'emblème présente un jeune homme sans bandeau devant les yeux. Il s'agit d'Anteros, conçu en tant que divinité céleste, au sens platonicien du terme. Il présente aussi un enfant dodu aux yeux bandés. C'est cette fois Eros, le Cupidon qui porte vers l'amour humain, terrestre. Les attributs de ce dernier (arc, flèches et carquois) brûlent dans le feu, à gauche, derrière les personnages, pour montrer qu'Anteros est plus puissant que Cupidon. Cette conception

³¹ Cet emblème « *Αντέρως, Amor virtutis, alium Cupidinem superans* / Anteros, Amour de vertus surmonte Cupido » est suivi du texte suivant : « *Nemesis ung Cupido paint / Avec arc, feu, esles, & flesche : / Et de telle force est fait, qu'il vainct / Cil qui par folle amour desseiche : / Affin que en telle faulte qu'il peche, / Il souffre : et il qui tormentoit / De crainte, & pleurs, ores s'empesche : / Et feu doute, qui feu portoit. / Autrement : / Deux sortes est de dieux d'aymer. / L'ung est d'aymer toutes vertus : / L'autre a ung dard beaucoup amer : / Dont maintz ont grands assaulx sentus. / Tous deux sont de feus revestus : / Mais le petit (que Venus ayde) / Est de l'autre hahy, & battus [sic] : / Et si n'y a point de remede* », v. André Alciat, *Livret des emblèmes de maistre André Alciat mis en rime françoise (par Jehan Lefevre) et présenté à monseigneur l'admiral de France*. Paris : Christian

nouvelle qui fait d'Anteros un ennemi d'Eros, mais un ami de la vertu, sera réutilisée par les auteurs qui christianisent Anteros, notamment par Marguerite de Navarre, pour représenter le bon et le mauvais amour. Anteros étant le bon, c'est-à-dire l'amour qui porte vers Dieu.

3.4.3. Anteros contre l'amour humain, mais vertueux, en France

3.4.3.1. Chez Marguerite de Navarre

Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (1492-1549), a beaucoup écrit sur l'amour et, en tant qu'humaniste évangélique, elle loue avant tout l'amour de Dieu. Aussi, c'est sous les traits d'un « Amour, remply de pitié et de zelle » (Navarre, vers 1) qu'elle présente sa divinité de l'amour dans son poème *Distinction de vray amour par dixains* :

1. Amour, remply de pitié et de zelle,
2. D'Amour mourant toucha la legiere aille,
3. Et l'arracha du corps trop tendre et beau :
4. La trousse print, et ses trectz avec elle,
5. L'arc impiteux et la corde cruelle,
6. Aussi l'espais et ignorant bandeau;
7. Le tout il mit en ung feu si nouveau
8. Que leur chaleur convertit en glace;
9. Sans oublier de Venus le flambeau,
10. Dont ce saint feu toute navrure efface³².

Amour, conçu comme un amour vertueux, livre un combat à l'autre Amour, cette fois perçu en tant que dieu de la passion charnelle. C'est en fait une entreprise de conversion que ce poème puisqu'elle y transforme le dieu érotique en dieu chrétien sous les yeux du lecteur admiratif. Comme cette scène décrit assez fidèlement l'emblème d'André Alciat que nous avons présenté ci-avant, il semble logique de penser que c'est Anteros qui est représenté sous la plume de Marguerite de Navarre en tant que divinité qui brûle les attributs d'Eros. En somme, l'Anteros de Marguerite de Navarre ne préside pas aux passions charnelles et ne venge pas les offenses faites à Eros. Il se rapproche bien plus du *Lethaeus Amor* ovidien

Wechel, 1536, 250 pages, cet emblème, p. 159-160. Cette édition peut être consultée en version électronique sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>.

³² Marguerite de Navarre, *Les dernières poésies de Marguerite de Navarre*, Abel Lefranc (éd.) Paris : Armand Colin, 1896, p. 301-312, cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 54. Comme Marguerite de Navarre distingue ici les deux divinités Amour, nous avons écrit Amour plutôt qu'amour dans le deuxième vers.

(Amour oublieux), en ce qu'il éteint le feu de l'amour. Bref, nous dit Jan Miernowski, « le texte de Marguerite de Navarre fond ainsi ce qu'il s'attache avec tant d'insistance à séparer³³ », et son grand Amour « vainc son adversaire, mais en adopte le nom³⁴ ».

3.5. Anteros de l'amour réciproque (ou Contramour)

3.5.1. Anteros de l'amour réciproque en Italie

La dernière tradition antérotique est celle de l'amour réciproque qui émane de la conception platonicienne du mot « anteros » entendu par Platon comme amour semblable et devenue divinité présidant à l'amour réciproque sous la plume de ses commentateurs. Contrairement aux autres traditions où Anteros est une figure distincte d'Eros, soit tantôt son opposant, tantôt son adjuvant, l'Anteros de l'amour réciproque (ou Contramour) est plutôt un double d'Eros. Car le rôle d'Eros est, rappelons-le, de provoquer l'amour pour assurer la pérennité de l'espèce humaine; celui de l'Anteros appelé Contramour est d'assurer que l'amour soit payé d'un amour en retour, donc un rôle en continuité avec celui d'Eros. Ainsi, le dieu de l'amour réciproque se doit d'être l'allié d'Eros puisqu'il doit faire en sorte que soit respecté Eros. Pour cette tradition, nous évoquerons deux auteurs. Pour le premier auteur, l'Italien Celio Calcagnini, le dieu qui exige l'amour en retour doit nécessairement avoir deux fonctions, soit celles de présider à l'amour réciproque et de venger les offenses qui sont faites à Eros. Et, pour le Français Pontus de Tyard, qui s'inspire de Celio Calcagnini, cette tradition est aussi complexe.

3.5.1.1. Chez l'Italien Celio Calcagnini

Dans son essai *Anteros sive de mutuo amore* (1544), Celio Calcagnini (1479-1541) est convaincu qu'Anteros ne peut être que l'allié d'Eros et est fermement opposé à considérer Anteros comme le destructeur de l'amour, rôle qui se doit d'être attribué à *Lethaeus Amor*, le libérateur des cœurs captifs ovidien. Toutes les conceptions qui associent Anteros à un ennemi de l'amour sont ainsi, selon lui, complètement erronées. Il fait d'Anteros non pas un

³³ Jan Miernowski, « Anteros, face à face », dans *Anteros, op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

dieu hostile à l'amour, mais un dieu qui venge l'amour méprisé, de même qu'il « interprète *Anteros* comme le symbole de l'amour partagé³⁵ », ce qui est logique puisque l'allié d'Eros devrait nécessairement pouvoir venger les offenses qui lui sont faites. Aussi, afin de soutenir sa réflexion, Celio Calcagnini cite une panoplie d'exemples dans lesquels *Anteros* se trouve être l'allié d'Eros et non son ennemi, notamment celui que nous avons vu (voir section 2.2.1.1) où *Anteros* aurait, selon certains métèques d'Athènes, vengé la mort de l'amant méprisé Mèlès en invitant Timagoras à se suicider. Il donne aussi en exemple le texte de Servius Honoratus dans lequel ce dernier commente le passage où Didon invoque une divinité vengeresse :

[Servius] différencie alors méticuleusement *Amor Lethaeus*, le pourfendeur de l'amour, d'*Anteros*, le vengeur de l'amour méprisé; mais il ne distingue pas ce dernier de la divinité présidant à l'amour partagé. En fait, une telle distinction ne pourrait qu'être très subtile, puisque le patron de l'amour réciproque doit par sa nature même punir toute infraction à cette passion mutuelle³⁶.

Bref, Celio Calcagnini fait d'*Anteros* le patron de la loyauté en amour et le juge qui impose une sentence si l'amour est refusé. Aussi, selon Robert V. Merrill, « Calcagnini est suffisamment orthodoxe : la divinité a pour fonction de venger un amour rejeté et *non* celle d'être hostile envers l'amour, que ce soit en faveur d'un amour plus haut ou pour une quelconque autre raison³⁷ ».

3.5.2. *Anteros* de l'amour réciproque en France

3.5.2.1. Chez Pontus de Tyard

Selon Jan Miernowski, le poète français Pontus de Tyard (1521-1605) « s'inspire visiblement³⁸ » de Celio Calcagnini en composant son *Ode de Contr'amour ou Anteros qui est amour reciproque* parce qu'il précise « dès le titre du poème qu'il entend Contr'amour comme "Amour reciproque"³⁹ ». Dans cette *Ode*, Pontus de Tyard écrit qu'*Anteros*

³⁵ Robert V. Merrill, « Eros et *Anteros* », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

³⁸ Jan Miernowski, « *Anteros*, face à face », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

« Miraculeusement se fait, et un, et deux⁴⁰ », ce qui témoigne de son « caractère paradoxal⁴¹ », pour reprendre les mots de Jan Miernowski. Et, en effet, il le fait double, car dans son *Élégie pour une dame enamourée d'une autre dame*, Pontus de Tyard confère au dieu une toute autre signification que celle d'un dieu qui favorise l'amour mutuel, puisque la dame en question « supply' (Contr'amour) Contr'amour dieu vengeur !⁴² » de la venger et d'amener celle qui la dédaigne à « aimer languissamment, et n'estre point aimée⁴³ » à son tour. À titre accessoire, Jan Miernowski souligne avec justesse que « Merrill omet pudiquement⁴⁴ » de mentionner que c'est « d'une dame enamourée d'une autre dame⁴⁵ » dont il est question. Nous voyons ainsi que la figure antique du dieu vengeur est utilisée ici de la manière la plus traditionnelle qui soit puisque ce dieu préside d'abord aux amours homosexuelles de la tradition initiée par les Anciens.

3.6. Conclusion

En conclusion, deux des trois traditions antérotiques examinées, soit l'antérotisme vengeur des amours méprisées et celui de l'amour réciproque (ou Contramour) semblent aller de pair et faire bon ménage à la Renaissance. Ce n'est pas le cas de la tradition antérotique contre l'amour qui perçoit Anteros en tant qu'ennemi d'Eros et qui ne va de pair avec nulle autre. Celle-ci se voit néanmoins réutilisée de manière positive sous la plume des premiers humanistes évangéliques, car son identité se précise pour devenir un symbole de l'amour du divin, par opposition à l'amour terrestre et érotique, dirigé vers l'homme. Cet antérotisme finit donc par être christianisé.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13. Il cite Pontus de Tyard, *Les Œuvres poétiques complètes (Nouvelles œuvres)*, éditées par John C. Lap. Paris : Didier, 1966, p. 229.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² Pontus de Tyard, « Élégie pour une dame enamourée d'une autre Dame », dans *Les Œuvres poétiques complètes (Nouvelles œuvres)*, éditées par John C. Lap, *op. cit.*, p. 229-230, cité dans Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 56.

⁴³ Robert V. Merrill, « Eros et Anteros », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁴ Jan Miernowski, « Anteros, face à face », dans *Anteros*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

Selon qui dépeint Anteros, la figure du dieu se fait tantôt vengeresse, tantôt l'ennemie d'Eros, tantôt sa compagne. Mais toujours Anteros se doit d'être défini. Il ne peut pas, comme Eros, n'être que nommé pour que le lecteur sache duquel il est question. Anteros est complexe et signifie plusieurs choses. Il est pluriel et se confond avec d'autres figures divines. Ainsi, dans cette masse de conceptions d'une figure dont les contours se définissent et redéfinissent sous chaque plume, chacun sélectionne l'une de ces conceptions dans le but de la modeler à son propos. C'est ce que fait madame Flore dans le premier état de son œuvre qui définit les contours d'Anteros en tant que divinité de l'amour vengeur qui punit ceux qui se refusent à l'amour humain. On rencontrera donc dans son œuvre un dieu compagnon d'Eros, car il venge les offenses qui lui sont faites, mais sans les connotations antiféministes ni les aspirations vers la félicité céleste des auteurs examinés dans ce chapitre.

CHAPITRE IV

L'ANTÉROTISME DE *LA PUGNITION DE L'AMOUR CONTEMPNÉ*

4.1. Hypothèse et programme

Notre hypothèse est que *La Pugnition de l'Amour contempné, extrait de L'amour fatal de madame Jane Flore*, qui a été publiée à Lyon par François Juste en 1540, trouve son sens et sa cohérence interne dans son antérotisme et que cette œuvre ne peut être vraiment comprise qu'à la lumière de cette caractéristique. Aussi, étant donné que l'œuvre floréenne n'a jamais été reconnue comme antérotique, nous montrerons ici que c'est bien dans le but de faire une œuvre sur la figure d'Anteros que madame Flore assemble, dans une *cornice* d'inspiration boccacienne¹, des récits de punition de ceux qui ont méprisé l'amour. Le propos de ce chapitre est d'analyser, de manière systématique, les composantes antérotiques des différentes parties du recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné* selon leur ordre d'apparition. Ceci permettra de mettre en évidence les rôles non négligeables de justiciers de l'amour méprisé qu'y jouent les divinités de l'amour sous les visages d'Amour et de Vénus.

4.2. Les composantes antérotiques

4.2.1. Le titre

Débutons cette analyse de *La Pugnition de l'Amour contempné, extrait de L'amour fatal de madame Jane Flore* en observant que les premiers mots du titre positionnent déjà d'emblée l'œuvre comme émanant d'une tradition mythologique amoureuse antérotique dans

¹ Et, rappelons-le, l'histoire-cadre s'inspire aussi du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna. Le lecteur peut consulter l'annexe IV de la présente étude pour connaître les sources de l'œuvre floréenne.

laquelle Amour est présenté sous les traits d'un dieu vengeur des amours méprisées. Titre antérotique, certes, car « Amour contempné », c'est le nom que l'on donne généralement à cette divinité vengeresse dont il est ici question. Il en résulte que ce titre, qui paraphrase le nom d'Anteros, sied vraiment très bien au recueil de quatre contes que madame Flore a traduits, arrangés et assemblés dans le but de présenter l'Anteros vengeur des amours méprisées à ses contemporains. Les derniers mots du titre indiquent, quant à eux, au lecteur que l'œuvre est extraite d'un certain état initial de l'œuvre ayant pour titre « L'amour fatal ». État initial dont on n'a cependant jamais retrouvé trace et sur lequel nous ne pouvons qu'émettre l'opinion qu'il présentait, outre les pièces liminaires (le poème et l'épître), les quatre contes ici présents (narrés par Andromeda, Meduse, Rosemonde et Sapho) en plus des trois récits fantômes auxquels les narratrices font référence (ceux de Cebille, de Lucienne et de Melibee), pour un total d'au moins sept contes, sans oublier la conclusion qui tient en trois pages, soit la punition de Cebille (que narre madame Flore). Il importe de mentionner qu'il est cependant probable que « L'amour fatal » présentait, à l'origine, au moins dix contes (dont ceux d'Hortence et de Salphionne), puisqu'il est logique que chacune des dames nommées dans l'épître liminaire ait pris la parole.

Il s'agit maintenant de rappeler l'état lacunaire de *La Pugnition de l'Amour contempné* en présentant un bref résumé des récits ainsi qu'en ombragé ceux qui sont absents du recueil, mais dont on connaît l'existence.

Tableau 3 : état de *La Pugnition de l'Amour contempné* avec les parties lacunaires

Huitain liminaire de madame Eglise Minerve aux « nobles Dames amoureuses », Pug, 1.
Épître de madame Flore à sa cousine madame Minerve, Pug, 2-3.
Accusation acerbe de madame Cebille à l'encontre du « Saint Amour », Pug I, 5.
Juste défense de la cause d'Amour par madame Lucienne, Pug I, 5-6.
Les amours de la Pucelle Chelinde par madame Melibee, Pug I, 4.
Madame Andromeda narre « la pugnition de l'Amour contempné » que reçoit Meridienne pour avoir offensé Vénus, car elle ne sait pas aimer autre qu'elle-même et parce qu'elle s'est montrée cruelle et sans pitié devant Pyrance qui la désirait, de même que pour s'être crue l'égale de Vénus, Pug I, 4-58.
Madame Meduse raconte comment, pour avoir méprisé l'amour de dignes prétendants, elle (laissée sans nom) reçoit « la pugnition de l'Amour contempné », ce qui la rend si désireuse d'aimer qu'elle s'unirait à n'importe qui, même au plus vil homme. Ses parents décident, pour lui éviter la mort, de la marier, mais à un vieil impotent qui n'arrive pas à

combler ses désirs, ce qui la pousse finalement à mettre fin à ses jours, Pug II, 59-76.

Madame Rosemonde raconte que Narcisse a reçu « la pugnition de l'Amour contempné » pour avoir refusé l'amour de toute prétendante, dont Écho qui, frustrée, a demandé à ce qu'il soit puni en tombant amoureux de lui-même. Comme son vœu est exaucé, Narcisse se mire dans l'eau de la fontaine et tombe follement amoureux de lui-même. Quand il se rend compte qu'il ne pourra jamais trouver satisfaction amoureuse, il se laisse mourir, Pug III, 77-116.

Madame Sapho narre une histoire dans laquelle la fille de Sire Paolo Traversier échappe à la punition des dieux vengeurs de l'Amour méprisé en se donnant à son aimant parce qu'elle a compris, après avoir entendu le récit d'une femme qui a été punie pour avoir méprisé l'amour d'un aimant qu'elle doit nécessairement se donner à Nastagio afin d'éviter la colère divine. Elle est la première de toutes à se soumettre aux lois du dieu de l'amour, Pug IV, 117-141.

En conclusion, madame Flore rapporte que Cebille a été découverte par son mari dans les bras d'un vil palefrenier. Comme punition, Cebille et son amant sont attachés nus à un poteau de bois en plein milieu de la ville. Étonnamment, ce ne sont pas ici les divinités de l'amour qui punissent le couple, mais le cocufié. On suppose néanmoins que Cebille a d'abord reçu « la pugnition de l'Amour contempné » (mélancolie amoureuse, comme la mal mariée et Narcisse) et qu'elle s'est, à force de tant désirer, unie à un homme vil d'une condition inférieure à la sienne, Pug IV, 139-141.

4.2.2. Les pièces liminaires

4.2.2.1. Le huitain

Le premier état de l'œuvre de madame Flore s'ouvre sur un poème qui est tout à fait conforme à son intention de témoigner du danger de se montrer cruel et de refuser l'amour offert. Il présente aussi la figure allégorique d'importance de son œuvre, le « Saint Amour » (Pug, 1) :

1. Gardez vous bien du Saint Amour offendre,
2. Lequel n'est pas comme on le painct aveugle :
3. Sinon en tant que les Cruels aveugle,
4. Qui n'ont le cueur entier, piteux, et tendre.
5. Le voila ja tout prest de son arc tendre
6. Contre qui n'ayme, usant du malefice
7. De Cruaulte : Doncques au saint service
8. D'Amour vueillez de bon vouloir entendre (Pug, 1)².

² Nous modernisons l'écriture en remplaçant le symbole du tilde (~) par le son nasalisé qu'il représente. De plus, nous avons mis un « A » majuscule à amour dans le vers 8, car il faut comprendre cet Amour en tant que divinité.

Ces quelques rimes invitent le lecteur à la prudence en mentionnant qu'il est sacrilège d'offenser le « Saint Amour » (Pug 1, vers 1) qui n'est pas aveugle (Pug 1, vers 2). Cette façon de représenter « Saint Amour » se doit d'être soulignée puisque cela indique que la poétesse veut distinguer son dieu Amour d'Eros, que l'on représente traditionnellement en poupon grassouillet portant un carquois à l'épaule, un arc et des flèches en main ainsi qu'un bandeau devant les yeux, donc aveugle³.

En fait, madame Flore laisse clairement entendre qu'il est plutôt fait référence à l'Anteros vengeur des amours méprisées. Ainsi s'exposent à la punition cruelle du « Saint Amour », entendons par là Anteros qui est « ja tout prest de son arc tendre » (Pug 1, vers 5), ceux qui ne connaissent pas la pitié, les cruels (ceux qui se refusent à l'amour). Précisons que le poème sous-entend que « Cupido tenant son arc dore, et au col pendu son carquois ou sont les sagettes causant lamour » (Pug I, 51) lancera, en guise de punition à ceux qui le méprisent, une sagette d'or qui les rendra amoureux malgré eux, ce qui est très près de la conception du dieu de l'amour ovidien.

Les deux derniers vers (Pug 1, vers 7-8) en appellent, quant à eux, à l'indulgence et coopération du lecteur, car ils demandent à ce qu'il porte attention à ce qui sera présenté dans l'œuvre à propos de l'importance de se mettre au service du dieu « Saint Amour » qui est entendu au sens d'Anteros vengeur du refus de l'amour physique.

Il est opportun de rapprocher, comme l'ont fait avant nous Gabriel-André Pérouse et ses collaborateurs (Ca, 22-23), un huitain de Maurice Scève (1501-1564) avec celui de madame Flore. C'est le huitain liminaire de *La Deplourable fin de Flammette, Elegante invention de Jean de Flores espagnol, traduite en Langue Francoyse* qui a été publié vers le mois de décembre 1534, à Lyon, chez François Juste (le même éditeur que madame Flore) :

1. Bien paindre sceut qui feit Amour aveugle,
2. Enfant, archier, pasle, maigre, volaige,

³ L'une des caractéristiques d'Eros est d'être aveugle. En effet, Eros est déjà représenté comme un dieu aveugle dans la dixième idylle du poète syracusain Théocrite (fin du III^e s. av. J.-C.) dont le nom est « Les Moissonneurs – Milôn et Battos », car Battos dit : « Tu te moques, mais Ploutos n'est pas le seul Dieu aveugle; Erôs aussi n'y voit point. Ne parle pas si fièrement », v. Théocrite, *Poème antiques*, Traduit du grec ancien par Leconte de Lisle. Paris : A. Lemerre, sans date, consulté en août 2006 en version électronique, <http://www.mythorama.com/>.

3. Car en tirant ses amans il aveugle,
4. Et plus que enfans les faict molz de couraige,
5. Pasles par cure, et maigres par grand raige,
6. Plus inconstant que Pamphile au désert,
7. Donc, o lecteur, celluy n'est pas bien saige
8. Qui pour aimer est de son sens desert⁴.

Le huitain de Maurice Scève présente un jeune dieu de l'amour aveugle (*ibid.*, vers 1), cette fois, volage (*ibid.*, vers 2) qui, de par ses flèches, rend les amoureux aveugles (*ibid.*, vers 3) et plus faibles que des enfants (*ibid.*, vers 4) ainsi que pâles, maigres, malades (*ibid.*, vers 5) et inconstants (*ibid.*, vers 6). Maurice Scève présente donc son dieu de l'amour sous les traits de Cupidon (Eros), celui qui tient le flambeau de la passion charnelle, et non sous ceux de son frère Anteros comme c'est le cas chez madame Flore. Cependant, loin d'être une invitation à suivre Amour, le poème de Maurice Scève met son lecteur en garde contre celui-ci et la sagesse préconisée par Maurice Scève est ici de ne pas aimer puisque l'amour rend insensé (*ibid.*, vers 8) alors que le poème de madame Flore incite à tout le contraire.

Il paraît tout à fait plausible que, comme le suppose plusieurs critiques, madame Flore se soit inspirée du huitain de Maurice Scève pour composer le sien qui en est le parfait contre-pied à certains égards. On a, en effet, tout lieu de le croire, car la structure est pratiquement la même et les motifs sont semblables tout en s'opposant l'un, l'autre, comme c'est le cas avec le dieu de l'amour qui, dans le poème de Maurice Scève, est aveugle et provoque l'aveuglement de ceux qui aiment, tandis que, dans celui de madame Flore, il n'est pas aveugle (Pug 1, vers 1) alors que le sont les cruels qui se refusent à l'amour (Pug 1, vers 3-4). Néanmoins, nous n'allèguons pas que Maurice Scève pourrait être l'auteur de ce huitain liminaire ou d'un quelconque texte de madame Flore, tel que l'a laissé entendre Régine Reynolds-Cornell : « Madame Jeanne Flore can only be a pseudonym that Scève himself and

⁴ Nous changeons « amour aveugle » pour « Amour aveugle » dans le premier vers ainsi que le ferait un éditeur moderne puisqu'il est évident qu'il est ici question de la divinité Amour et non du sentiment, v. le huitain liminaire de Maurice Scève dans *La deplourable fin de Flamecte, elegante invention de Jehan de Flores espagnol, traduite en langue francoyse*. Lyon : François Juste, 1535. Ce huitain a été repris en dizain (le dizain XXXVII) dans *La Délie, Objet de plus haulte vertu* (paru à Lyon en 1544), œuvre qui contient 50 emblèmes et 449 dizains.

many other Lyonnais could easily identify as such. In other words, we are dealing with a paradoxical Jean de Flores!⁵ »

L'idée que Maurice Scève pourrait avoir quoi que cela soit à faire avec l'œuvre floréenne n'est pas très convaincante, même si cette affirmation a paru juste, voire même très pertinente, aux yeux de Carolyn M. Fay qui écrit à ce propos que : « Régine Reynolds-Cornell goes on to speculate on possible male authors, making a very intelligent claim for Marot and Scève⁶ ». Maurice Scève ne saurait aucunement être associé à l'esprit floréen, qui s'avère être en tous points contraires à ses idées sur l'amour. Quoiqu'il en soit, ce qui compte vraiment, c'est le but de l'auteure de situer son message à l'opposé de celui que véhicule le huitain scévien puisque, en vérité, ces quelques rimes floréennes font subtilement la critique de l'idéologie antérotique contre l'amour humain alors que celles de Maurice Scève encensent plutôt cette tradition. Néanmoins, Maurice Scève compose de cette manière ce poème liminaire qui ne reflète pas sa vision de l'amour, mais bien sa réflexion sur le texte de Juan de Flores et il répond au goût du lectorat de cette œuvre. Ce fait est important, car dans sa *Délie*, Maurice Scève voit dans l'amour néoplatonicien une façon de devenir meilleur et n'y méprise pas Eros⁷.

⁵ Régine Reynolds-Cornell, « Jeanne Flore, a Pseudonym and a Paradox », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LI, no 1, 1989, p. 130.

⁶ Carolyn M. Fay, « Who Was Jeanne Flore? Subversion and Silence in *Les Contes amoureux* par madame Jeanne Flore ». *Women in French Studies*, no 3, Automne 1995, p. 10.

⁷ Rappelons que, dans son chef-d'œuvre *Délie, Objet de plus haute vertu* (1544), plutôt que de s'inspirer du pétrarquisme pour représenter l'aimée, qui prolonge l'idéalisme courtois qui vénère la femme comme lointaine et inaccessible et qui rend l'homme esclave de l'amour pour cette femme-objet cruelle, hautaine et parfaite, vénérée pour sa seule beauté, Maurice Scève a une conception plutôt néoplatonicienne de l'amour. C'est-à-dire que, pour lui, l'amour implique la soumission de deux êtres dont l'union aide à élever l'autre dans le monde des idées. Notons que certains ont, par ailleurs, vu en « *Délie* » l'anagramme de l'idée. L'amour est donc valorisé sous sa plume et la femme aussi, puisqu'elle peut désormais devenir autre chose qu'un objet de vénération et qu'elle peut participer à l'élévation de l'homme. Notons, de surcroît, que la conception de l'amour de Maurice Scève est particulièrement marquée par le vif amour impossible qu'il a pour Pernette du Guillet (1520-1545), sa jeune élève dont il fait la rencontre alors qu'elle a 16 ans et lui 34. Bref, explique Gérard Defaux dans son article « Les deux amours de Clément Marot », chez Maurice Scève, Eros est revalorisé, car plutôt que de n'y voir, comme le fait Clément Marot, que vice et péché, « folle amour » ou rage « venerique », il est objet de vertu et source de vertu. Maurice Scève redonne sa dignité à l'amour, en l'éloignant du péché. Et, ainsi que l'explique ce critique, Maurice Scève inverse la conception que se fait son époque d'Eros et des liens qui l'unissent à *Agapè*, « *Anteros*, étant le plus souvent, à l'époque,

4.2.2.2. L'épître dédicatoire

Afin de rester près de l'œuvre de madame Flore, passons maintenant à l'épître qu'elle adresse à sa cousine Minerve, épître qui bien qu'elle ne contienne pas d'éléments antérotiques mérite quand même notre attention. C'est que ce « pré-texte », comme l'écrit si bien Lisette Girouard, « constitue en quelque sorte la présentation du recueil, en exposant l'origine et les circonstances de son élaboration⁸ », donne le « prétexte des narrations⁹ », soit les vendanges¹⁰, et justifie la mise sous presse du recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné* :

[...] j'avois prise la plume en main pour le vous mettre par escript. Puis tout soubdain je me suis advisee que je feroys chose tres agreable et plaisante aux jeunes Dames amoureuses [...] si je les faisois tout d'ung train gecter en impression [...] neantmoins soubz espoir que vous, et les humains lecteurs excuserez le rude et mal agencé langaige. C'est œuvre de femme, d'où ne peult sortir ouvraige si limé. Telz donc qu'ilz sont, vous les prendrez en gré. Et à Dieu¹¹, ma cousine, auquel je prie vous donner l'accomplissement de tous vos bons desirs (Pug, 3).

considéré comme l'équivalent néoplatonicien d'Agapè », v. Gérard Defaux, « Les deux amours de Clément Marot ». *Rivista di letteratura moderna e comparativa*, vol. 46, no 1, janvier-mars 1993, p. 8. En somme, Maurice Scève ose valoriser l'amour humain au point de faire de son dieu de l'amour, un dieu érotique chaste qui rend l'homme meilleur et qui l'élève non pas vers Dieu, mais vers la sagesse, vers le monde des idées, que connaissent bien les lecteurs de Platon.

⁸ Lisette Girouard, « Étude des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université McGill, 1977, p. 3-4.

⁹ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁰ On se souviendra que Boccace fait réunir ses narrateurs à la campagne, dans un endroit charmant, propre au plaisir, car une circonstance malheureuse, la peste, oblige les gens à fuir à l'extérieur des villes. Marguerite de Navarre, dans son *Heptaméron*, un recueil de 72 nouvelles qui fut publié de façon posthume [1558-1559], fait elle aussi deviser les siens pour échapper à une circonstance malheureuse, une crue des eaux. Chez madame Flore, c'est plutôt un événement heureux qui a permis la narration des contes, le temps des vendanges.

¹¹ Il est intéressant de noter qu'en plus de ce « et à Dieu... je prie », nous avons relevé, dans le quatrième conte, « en quelle peine dieu le sçait » et quelques autres expressions du même genre. En somme, il y a très peu de mentions faites dans le premier état de l'œuvre d'un dieu unique et, quand il y en a, elles ne sont pas l'indice d'une spiritualité chrétienne, mais font office d'expressions courantes entrées dans la langue. Quant à la prière, elle est bien plus, chez madame Flore, un geste amoureux que pieux. Il y a surtout prière quand un amoureux demande à sa belle de lui accorder « mercy », c'est-à-dire la miséricorde.

Cette idée que c'est faire chose agréable aux femmes que de publier de joyeux contes était déjà dans le prologue au *Décameron* de Boccace. En effet, ce dernier, qui fera alterner des contes qui font rire avec d'autres qui font pleurer, avoue écrire dans l'humble but de divertir les dames qui s'ennuient parce qu'elles n'ont pas les mêmes activités que les hommes pour oublier leurs souffrances amoureuses¹². Le plaisir d'amuser des lectrices se double cependant chez madame Flore du plaisir d'instruire ces dernières à craindre le dieu vengeur des amours méprisées, le résultat est une compilation de contes qui ne sont point joyeux, mais tragiques.

En fait, madame Flore joue, dans ce premier état de l'œuvre, sur le registre de l'effroi, car la figure de son dieu Amour est sentie comme une présence surnaturelle qui a le pouvoir d'intervenir dans l'histoire et qui peut punir ceux qui refusent de se mettre en son « saint service ». Comme les procédés persuasifs suscitent souvent beaucoup d'émotions, puisqu'ils ont recours à une charge émotive irrationnelle, les techniques discursives de madame Flore misent sur le fait de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits à ses thèses par le récit d'horreur. Sa rhétorique, qui se place du côté de la production intentionnelle d'effets, fait appel à la logique naturelle : aimer est bon quand on aime quelqu'un de digne, refuser d'aimer est mauvais à un tel point que l'on se voit puni quand on le refuse. Et aimer qui n'est pas digne cause, alors, une honte publique et sociale. Logique implacable que celle d'aimer qui est digne et qui nous aime en retour !

Dans un autre ordre d'idées, à la Renaissance, comme pendant tout le Moyen-Âge, la nature profonde de la femme fait l'objet de plusieurs discussions. Son pouvoir de séduction dérange. Pour certains, elle est de nature dévergondée, manipulatrice et traîtresse. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil au *Marteau des sorcières* (1486) qui ne leur donne aucune chance. Il est important de souligner ici que les *Comptes amoureux*, contrairement à *La Pugnition de l'Amour contempné*, n'échappent pas à ce désir de porter un jugement sur la femme dans l'épître : « neantmoins sous espoir que vous, et les humains lecteurs excuserez le rude et mal agencé langaige. C'est œuvre de femme, d'où ne peult sortir

¹² Boccace, Jean. *Décameron*. Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec. Coll. « Le livre de poche : Bibliothèque classique », no 720. Paris : Librairie générale française, 1994, p. 33.

ouvrage si limé, **que bien seroit d'ung homme discretz en ses escriptz** » (Ca, 97). En effet, les mots du passage que nous avons mis en gras ne sont pas dans *La Pugnition de l'Amour contempné*, où aucune mention sur la nature de la femme n'est faite, si ce n'est ce passage qui met l'accent sur l'idée que l'homme est plus habile à l'écriture que la femme et qui se rapproche bien plus d'un *topos* de la modestie ou de la *captatio benevolentiae* que d'un commentaire sur la nature de la femme. C'est en effet un *topos* de l'écriture féminine que de s'excuser de ne pouvoir écrire aussi bien qu'un homme. C'est donc dans l'épître qu'il faut voir le premier indice que l'œuvre a été retravaillée par une main autre (et masculine) que celle qui compose le premier état de l'œuvre floréenne. Nous n'affirmons pas cependant que cela soit une femme qui a composée le premier état de l'œuvre, néanmoins, il semble que celui ou celle qui se cache derrière ce pseudonyme probable, veut que l'on croit que c'est bien une femme qui écrit et que celui qui retravaille les *Comptes amoureux* n'a plus cette préoccupation.

4.2.3. Les contes de *La Pugnition de l'Amour contempné*

4.2.3.1. Les récits fantômes

Selon les premières lignes du recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné*, madame Cebille aurait porté une acerbe accusation « alencontre du saint Amour » (Pug I, 5) dans un récit dont nous ne saurons pratiquement rien, si ce n'est qu'il en a choqué plus d'une. À son tour, en bonne avocate, Lucienne a soutenu une « vraye & juste deffence » (Pug I, 5) de la cause d'Amour de peur que l'amour ne soit injustement chassé « hors des loyaulx cueurs femenins » (Pug I, 5) :

Finy le compte faict par madame Melibee des amours de la pucelle Chelinde, madame Andromeda [...] va ouvrir sa vermeille bouche suavement redolente, & dit. Certes, de tant amoureuses Compaignes, que laccusation acerbe de la dame Cebille euë alencontre du saint Amour, mavoit troublee, & esmeuë en toz mes sentimes, daultant ay je este consolee, & reprins mesvages esperitz par la vraye & juste deffence de madame Lucienne. Que si ainsi fut advenu que lamour par la mesdisance des iniques eust este deschasse a ladvenir hors des loyaulx cueurs femenins, & plus tost tresfortement neust la cause dAmour este foustenuë & deffendue : mon propos & deliberation totale estoit de crever les yeulx, & rendre en eternelle et dolente cecite quiconcques de voz eust est ce suyuy loppinion contraire (Pug I, 4-5).

La Pugnition de l'Amour contempné se présente donc comme un tribunal littéraire où des défenderesses d'Amour seules sont entendues; les paroles de l'accusatrice, madame Cebille, n'étant que rapportées. Néanmoins, comme les narratrices s'évertuent à démentir et à discréditer son acerbe accusation contre l'amour, et que c'est à elle que toutes les devisantes adressent leurs récits en espérant la faire changer d'opinion, il constitue le récit le plus important de ce premier état de l'œuvre de madame Flore.

En effet, le récit de Cebille vient hanter les devis à un tel point qu'il donne une tangente particulière au recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné* qui se positionne contre sa philosophie contre l'amour. L'accusation de Cebille, ce « gros péché¹³ » commis par une récalcitrante à l'amour, justifie les défenses que fournissent les devisantes sous forme de contes où sont narrées les punitions pour avoir offensé Amour. C'est, pour ainsi dire, un discours antérotique émanant de la tradition de l'Amour vengeur qui se positionne contre un autre discours antérotique, cette fois-ci, contre l'amour humain, et dont Cebille apparaît être la fidèle représentante¹⁴. Bref, il y a d'une part Cebille, l'hérétique du cercle conteur qui méprise Amour et, d'autre part, il y a les autres femmes du cercle, les « nobles Dames amoureuses » qui veulent toutes convaincre la récalcitrante d'obéir aux saints commandements d'Amour.

4.2.3.2. Le premier conte

Le premier conte qui nous est parvenu est celui d'Andromeda. Après s'être emportée quelque peu à propos de « l'accusation acerbe de la dame Cebille eüe alencontre du saint Amour » (Pug I, 5) qui l'avait « troublee, & esmeüe en toz [s]es sentiments » (Pug I, 5) et, après avoir dit que si la cause d'Amour n'avait pas été aussi bien défendue par Lucienne, elle aurait été capable de « crever les yeulx, & rendre en eternelle et dolente cecite quiconques »

¹³ C'est bien un péché que de ne pas se soumettre à Amour tel que le dit Andromeda à la fin du conte premier : « Dont pouvez clairement ores congnoistre, cheres amyes, quel gros peche se commect contre le tressainct Amour, si nous, qui ne tenons les notres felicitez daultre que de sa beneficence & bonte, venons ingrattement a despriser ceulx quilz adresse pour nous aymer & cherir » (Pug I, 57-58).

¹⁴ Anteros n'est pas valorisé dans sa conception contre l'amour humain, car Cebille, personnage qui représente cette tradition, ne s'en sort pas bien dans la conclusion et son attitude est franchement condamnée par les devisantes et la narratrice.

aurait « suyvy loppinion contraire » (Pug I, 5), elle s'adresse plus calmement à son auditoire en cette sorte :

Mais maintenant que celle faulce erreur par le dire vertueux de madame Lucienne est oste, & la chose bien appaisee, icy pour toujours vous consermer es louables deliberations : & ficher en voz ames la vertu du tressainct Amour : & que vous en deschassez loing dehors, silz y estoient entrez, orgueil et rigueur, je vous ferai icy ung compte de la juste pugnition, que print la Deesse Venus d'une orgueilleuse Dame qui ne voulut oncques donner mercy a ung sien fidelle & loyal amant (Pug I, 6).

C'est à son lever, alors que lui apparaissent « la grande Venus en la compaignie de son filz Amour, & de ses troys Graces portant la face austere et terrible, dire & courroux enflambee » (Pug I, 8-9) que Meridienne, probablement encore adolescente et nouvellement mariée au « Conte Giroante homme riche & puissant, mais assez plus vieil quil ne luy eust convenu » (Pug I, 7), est présentée au lecteur. Le regard indigné de la menaçante Vénus lui fait si peur qu'elle se cache sous ses draps. Ne sachant trop ce que cette vision signifie, elle se demande si Vénus ne serait pas tout simplement jalouse de sa beauté. Puis, se persuadant d'avoir rêvé, « la pouvre imprudente » (Pug I, 10) ignore l'avertissement de la « Deesse de Paphos » (Pug I, 8) et commence à faire sa toilette aidée de six femmes en vue d'aller dans ses meilleurs atours à une soirée donnée en l'honneur de la déesse Vénus dans le but avoué de faire tourner les têtes de quelques malheureux imprudents et où, comme elle le dit elle-même, elle espère, telle une araignée, prendre « les petites mouches en ses fillez » (Pug I, 12).

Histoire de s'amuser déjà un peu et de voir si ses charmes sont tels qu'elle se l'imagine en se regardant dans la glace, elle sort de sa chambre parée de vêtements qui laissent voir ses formes bien faites. Les hommes de sa maison confirment « comment elle pourroit tres promptement naufrager quiconques ce jour là aborderoit la nef de son désir sur le roch de sa beaulte : estant la en aguait, comme estoient les Syreines voulantz submerger le saige & prudent Ulixé » (Pug I, 12-13). Elle finit de se parer, puis, jetant un dernier regard à son miroir et voyant le résultat à son goût, elle passe le pas de sa porte. Comme elle est vêtue d'une magnifique robe de la couleur du ciel, ornée de broderies d'or et de diamants qui brillent avec ardeur et éclat, ceux qui l'attendent à l'extérieur en sont aveuglés. Elle leur semble être tout aussi magnifique que la grande Vénus lors de son départ « de lisle de Chippe [...], montee sur son dore cheriot trayne par douze colombes blanches comme laict »

(Pug I, 15). Sur le chemin, on loue tant et si bien la beauté de Meridienne qu'elle en devient d'autant plus « superbe & fiere » (Pug I, 20), élevée ainsi par-dessus les autres comme l'avait fait Vénus lors du jugement de Paris, qu'elle semble vouloir usurper les « honneurs de [la] Deesse [Vénus] » (Pug I, 20).

Alors que son char croise celui du fils du conte Dragonetto de Vagepont, la vénuste Meridienne lance un regard de « faulce amour » (Pug I, 21) en sa direction. Ce regard foudroie Pyrance et elle s'en rend compte, ce qui la rend d'autant plus orgueilleuse qu'elle croit soudainement avoir autant, sinon plus, de pouvoir que Vénus pour captiver les cœurs. Une fois terminés les tournois pendant lesquels le nouvel amoureux a acquis un grand honneur en surpassant tous les autres, le feu de Pyrance brûle¹⁵ avec tant d'ardeur qu'il commence à se sentir malade d'amour, mais il n'a pas la hardiesse de s'approcher de sa bien-aimée par crainte d'être moqué. Comme il se plaint que si seulement Meridienne venait le retrouver, son âme, hors de sens, serait sauvée, Vénus et Cupidon, lui apparaissent. Il leur clame donc d'avoir pendant toute sa jeunesse vénéré la déesse avec les honneurs qui lui sont dus et avoue ne pas comprendre pourquoi Vénus lui fait aimer qui ne l'aime point. Celle-ci convient rapidement de l'injustice, car l'attitude prétentieuse de Meridienne l'irrite grandement. Néanmoins, Vénus désire laisser une dernière chance à Meridienne avant de lui faire subir le châtement « quelle inflige a cause de lamour contempné » (Pug I, 38). Elle propose donc à Pyrance de le transporter secrètement à la chambre de la femme de Giroante, pendant l'absence de son époux. Pyrance apparaît ainsi soudainement, un cierge à la main, dans la chambre de Meridienne, l'embrasse tendrement et lui sussure à l'oreille qu'il brûle d'amour pour elle. Surprise dans son sommeil et craignant que cet homme qu'elle ne connaît qu'à peine ne la prenne de force, l'ingénieuse Meridienne trouve un stratège pour être délivrée de cet importun amant : elle lui dit d'un ton mielleux qu'ils auront bien plus de plaisir à s'ébattre en éteignant le cierge puisque Honte ne sera pas de la partie de plaisir. Meridienne, qui est un peu magicienne, parvient néanmoins à maintenir la flamme allumée pendant toute la nuit et c'est épuisé que Pyrance la quitte au petit jour en n'oubliant pas de la maudire et de lui souhaiter les pires sévices.

¹⁵ Le nom de Pyrance est judicieusement choisi, car *Pyr* veut dire feu en grec.

Pendant de nombreux jours, Pyrance souffre, mais Meridienne, « ignorante des justes pugnitions que la Deesse Venus inflige a cause de lamour contempné » (Pug I, 38), ne change pas d'idée. Après maintes lamentations et après avoir accusé « Amour vindicateur des offenses » (Pug I, 45) de ne pas lui venir en aide, d'être absent : « ou sont voz embrasemens & dars ? Naurez vous point pitie de cestuy pouvre afflige ? de cestuy contempné ? » (Pug I, 45), Pyrance meurt devant la porte de la « malle & impiteable Dame » (Pug I, 53) et Meridienne se réjouit de son trépas. Vénus n'entend pas que ce crime de « contemption » d'Amour soit pardonné; elle fait donc tomber une statue la représentant sur la tête de l'« irreverente Dame » (Pug I, 57) Meridienne qui, peu avant de rendre son dernier souffle, se repent en ces mots :

Tresjustement me pugnit la Deesse
De mon orgueil, que ay faict en detresse,
Et grief ennuy mon doulx amy mourir :
Dames, veuillez les vostres secourir,
Ou aultrement, de ce soies certaines,
En recevrez, comme moy, telles peynes (Pug I, 52).

Le corps de Pyrance est alors pleuré par le peuple pendant neuf jours et une statue est érigée en son honneur tandis que le corps de Meridienne est jeté aux bêtes « par la sentence de toutes les amoureuses Damoiselles de Mison » (Pug I, 54) pour se faire dévorer par des chiens et des loups, ce qu'Andromeda rapporte avec détails.

L'auteure permet donc, dans ce premier conte, à une femme d'éviter ce qui a toutes les apparences d'un viol nocturne par la magie. En ce début du XVI^e siècle, où le merveilleux tend à être évacué, il est pourtant très présent dans ce premier conte et n'est aucunement remis en question¹⁶. Gustave Reynier a compris ce passage de *La Pugnition de l'Amour contempné* autrement, car il écrit à propos de cette scène que Meridienne « refuse de manquer à la foi conjugale¹⁷ ». Surprenant commentaire que ce dernier, car madame Flore se fait claire

¹⁶ Cela est différent chez Marguerite de Navarre qui, dans son *Heptaméron*, veut inscrire ses récits dans les *realia*, selon son pacte de lecture du Prologue qui dit qu'il ne sera question que d'histoires vraies et dont certains récits ont pour fonction de démasquer la crédulité. La 39^e nouvelle de son *Heptaméron*, dans laquelle une chambrière se fait prendre alors qu'elle avait entrepris de se faire passer pour un revenant par amour pour un serviteur (qui le lui avait commandé), illustre bien la critique du faux merveilleux en dénonçant l'imposture.

¹⁷ Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'« Astrée »*. Paris : Armand Colin, 1971, p. 126.

sur ce point : c'est parce que « la Dame a la beaulte mal employee » (Pug I, 57) « estoit malle et superbe » (Pug I, 52) qu'elle refuse l'amour de Pyrance et non l'adultère qui était sur le point d'être commis. Aussi, celle qui n'a pas de miséricorde est considérée comme cruelle et est punie. Présentée en tant que déesse terrestre, l'oiseuse Meridienne incarne l'orgueil et les mœurs galantes et c'est sa vanité sans don de soi qui est ici vivement critiquée. D'autant plus qu'il n'est nulle part question de respecter les liens du mariage dans ce conte. Au contraire, l'auteure invite, voire exhorte, la femme mariée à un vieux mari à se donner à un fringant prétendant, qui se doit néanmoins d'être digne de son amour, ce qui sous-entend qu'il doit être noble et méritant.

En outre, Gustave Reynier déclare que le cadre et l'ordonnance des contes rappellent le *Décameron*, l'abus de la mythologie, la *Fiammette*, et les descriptions de maris, les fabliaux, mais l'ensemble lui paraît tout à fait contraire à l'esprit du Moyen-Âge puisque n'y est pas véhiculée la conception chrétienne de l'amour – renoncement, sacrifice et parfois mépris de la chair – et que l'amour y est vu comme une force naturelle, respectable et agréable aux dieux¹⁸; remarque qui nous semble juste.

Le récit premier fait donc la leçon aux récalcitrants à Amour, « vainqueur des Dieux & des hommes » (Pug II, 60) et il leur indique que ce sont ceux qui font les mauvais choix, en l'occurrence ceux qui refusent l'amour et qui méprisent ingratement « ceulx quilz adresse pour nous aymer & cherir » (Pug I, 58) qui sont punis par lui et sa mère Vénus. Le dieu Amour ne tient pas un grand rôle dans ce premier conte. Il est plutôt le suivant de sa mère Vénus et est présenté de la façon la plus traditionnellement acceptée par les mythologues, soit tel Eros : « Cupido tenant son arc dore, et au col pendu son carquois ou sont les sagettes causant lamour » (Pug I, 51). Néanmoins, comme Vénus agit ici en vengeresse des amours méprisées, elle est associée ainsi à une déesse antérotique.

On retiendra de cette histoire tragique que Meridienne ne peut rien pour son sort, si ce n'est d'aimer en retour. L'homme n'a pas plus de veine, car ce n'est que par un simple regard de faux amour qu'il s'éprend à en devenir malade d'amour, ce qui le fait rapidement passer de vie à trépas. Bref, le choix s'impose de lui-même, il faut accepter l'amour offert, sinon on

¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

subit la vengeance de Vénus qui n'accepte d'aucune façon que l'on se croit son égale, ni que l'on méprise son fils.

4.2.3.3. Le deuxième conte

Si le premier conte présente l'image d'une jeune cruelle en proie au péché de *superbia* qui se complaît à se comparer à Vénus, à séduire et à faire souffrir celui qui se laisse séduire, le second conte présente, quant à lui, une image de personnage littéraire de la femme à la Renaissance, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Madeleine Lazard¹⁹. En effet, il s'agit d'une mal mariée, car bien qu'il soit mentionné dans le premier conte que Meridienne est nouvellement mariée au riche et puissant conte Giroante qui, comme le veut la coutume de l'époque, est « assez plus vieil quil ne luy eust convenu » (Pug I, 7), rien dans le récit ne laissait entendre qu'elle n'était pas heureuse de cette union alors que nous avons affaire à un barbon décrépît et impuissant dans le second conte que narre Meduse.

Dans ce conte, voyant qu'une vieille fille de 28 ans (laissée sans nom) ne sent toujours pas l'envie de se mettre en son « saint service », le dieu Amour décide de lui lancer une flèche qui la rendra désireuse de connaître les plaisirs de la chair. S'apercevant que leur fille souffre désormais d'une complexion libidineuse et craignant de la perdre, ses parents trouvent un remède à son mal : un mari, et la chose est hâtée. Elle, qui ne « se contenoit de solliciter les hommes vils, & d'abjecte condition sans respect » (Pug II, 66), voire qui se serait unie à « ung noir & hideux Egiptien, ou bien a ung laid Etiopien » (Pug II, 66) pendant sa maladie, ne se préoccupe donc aucunement de l'apparence de celui avec qui elle se commettra en « lestroict lien de mariaige » (Pug II, 69) et espère beaucoup de sa nuit de noces : « nuyct que la Dame avoit tant desiree, & attendue, [et] en laquelle elle fermement croiant que l'heure estoit de destaindre ses allumez appetiz, ne considera point avec quel party avoit de besongner » (Pug II, 69).

Elle découvrira bientôt à son grand désespoir que ce mari ne peut aucunement lui offrir ce qu'elle désire tant, car il est impuissant :

¹⁹ Madeleine Lazard. *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Coll. « Littératures modernes », no. 39. Paris : Presses universitaires de France, 1985, 239 pages.

Dont a ce point là en vain esmeuë, & couverte deffrené desir seulement taichoit a la perception du fruit du délicieux mariage : et oultre mesure en l'appetit de luxure, se coucha aupres de son froid & impotent vieillart, et mise entre ses bracs plus enflambee que lhonneur ne deubt permettre, & dincontinente & modicante concupiscence pleyne excitoit mille moyens damours, par ce que Cupido quelle avoit offendu, augmentoit lembasement, plus que ne faict le soufflet et ung petit feu en la forge du mareschal (Pug II, 69).

Bien qu'elle se fasse des plus aguichantes, ses « petulantes gesticulations » (Pug II, 70) ne peuvent rien faire pour exciter « les membres prosterner & endormis de sa vieillesse enorme et sans vigueur » (Pug II, 72). C'est là que, frustrée de son intention, elle ouvre soudain les yeux à sa triste réalité : son mari est vieux et laid, son haleine sent le « retrait » et ses vêtements l'urine. Il bave et crache, ses poumons cillent. Les quatre dents qui lui restent sont pourries. Bref, il est plus que dégoûtant. Avouant finalement que ce qu'elle regrette n'est pas tant son mariage infructueux avec un avare fâcheux, inutile et jaloux, mais bien le fait de n'avoir pas profité de sa jeunesse où l'on suppose qu'elle aurait pu « convenir en esgalite damour adolescente » (Pug II, 64). En désespoir de ne jamais connaître les plaisirs de l'extase sexuelle, elle décide de mettre fin à ses jours à l'aide d'un couteau « en appelant à son trespas les luctueuses Furies denfer » (Pug II, 74).

Bref, le but de l'histoire est de montrer que seront punies, par les divinités qui agissent en redresseur de torts, les folles jeunes filles qui méprisent la nature, c'est-à-dire « les celestes dispositions, & causes ordonnees, lesquelles font en temps opportun et deu eschauffer les jeunes creatures en amours » (Pug II, 76) et « injurient le ciel & trop offensent la benigne²⁰ nature » (Pug II, 76). Le but du conte est donc de montrer à nouveau « quil nest seurement faict, ny de bon sens de rejeter improbement ceulx, qui de tout leur cueur nous ayment par le vouloir et commandement du Saint Amour » (Pug II, 61).

Ce portrait de la femme sans nom contraste avec celui que l'on retrouve dans le premier conte, car l'oiseuse vanité de la céleste Meridienne s'oppose à celui de la femme sans nom que l'on ne suppose pas vaniteuse, mais simplement insensible à l'amour jusqu'à ce qu'Eros en décide autrement. Le message est ici que personne n'est à l'abri d'Amour. Le second

²⁰ Douce.

conte met aussi en scène un autre aspect du discours floréen, soit celui de la critique du mariage « impareil » en mettant en scène un barbon et une femme mal mariée.

Si c'est chose commune à cette époque de faire la critique du mariage « impareil », faire l'éloge de la sexualité, par contre, ne l'est pas. Nous pouvons donc dire que ce récit de madame Flore détonne avec ceux qui lui sont plus ou moins contemporains. À la vérité, ce conte est une traduction d'un passage du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna²¹, que madame Flore rend accessible à un public français et cela est nouveau puisqu'il ne sera pas retraduit en français avant 1546²². De leur côté, les nouvelles de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre montrent aussi la réalité de la femme mariée à un barbon, impuissante devant son destin, ce qui implique souvent qu'elle n'a pas droit à l'amour sincère d'un mari qu'elle aime ou qui lui convienne, mais elle ne va pas jusqu'à faire l'éloge de la sexualité, car ce sujet n'est abordé que de manière indirecte et allusive.

Le conte second que rapporte Meduse s'inscrit dans ce contexte où l'imaginaire, ici mythologique, est la voie que choisit Madame Flore pour parvenir, de façon oblique, à parler des désirs, frustrations et besoins sexuels de la femme, choses qui ne peuvent se dire en cette société qui se veut chaste, vertueuse et chrétienne. Elle invite les femmes à se libérer pour connaître la plénitude des sens, prône l'amour sans lendemain et tourne le dos à une morale chrétienne stricte pour construire sa morale à elle, nourrie de vieux mythes, qu'elle hausse en une véritable religion, qui voue un culte à l'amour et à ses divinités. En proclamant cette morale par rapport aux réalités du XVI^e siècle, c'est-à-dire en condamnant l'« impareil mariaige » (Ca, 225), elle donne le droit aux mal mariées de suppléer aux insuffisances de leur mari en prenant un amant jeune et beau²³.

²¹ L'équipe du Centre Lyonnais d'Étude de l'Humanisme a relevé cette source italienne de madame Flore dans l'introduction de notre édition de référence aux *Comptes amoureux* (Ca, 56).

²² Francesco Colonna, *Hypnerotomachie ou Discours du songe de Poliphile deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables et dignes de memoire*. Traduction de Jean Martin. Paris : Jacques Kerver, 1546.

²³ Marguerite de Navarre ne va pas aussi loin dans son *Heptaméron*. Sa 36^e nouvelle en est un exemple judicieux : « [Un président] avoit une bien belle femme, et vivoient ensemble en grande paix. Ceste femme, voiant que son mary estoit viel, print en amour ung jeune clerc... ». Le lecteur notera

Mais le génie audacieux de Madame Flore est d'avoir envisagé un bonheur féminin et terrestre en accord avec les puissances célestes, soit des dieux d'amour qui ont tous pouvoirs de punir celles qui refusent de se mettre à leur « saint service ». C'est, par ailleurs, ce qu'il y a de si particulier dans l'écriture de madame Flore, puisque les seuls dieux présents dans l'œuvre autorisent l'adultère, voire même obligent les femmes à s'y soumettre. L'acte d'amour est présenté comme un incontournable et l'aimé doit absolument se contraindre à l'amour sinon il aura droit à « la Pugnition de l'Amour contempné », car à l'instar des exemples célèbres de la mythologie « lire et courroux inevitable damour ou tost, ou tard à de coustume faire telles pugnitions : telles que souffrit par son peche la nymphe Castalia du dieu Appollo » (Pug II, 75).

Bien que nous ne sachions rien de madame Flore, pas même s'il s'agit d'une femme ou d'un homme camouflé sous ce qui est probablement un pseudonyme, l'œuvre ne perd pas de son intérêt puisque la prise de parole se fait au nom de la femme, pour parler de la femme. Madame Flore parvient à montrer dans quel climat psychologique et social sévissent les abus divers à l'endroit des femmes. C'est donc pourquoi cette dernière fait suivre à la suite de ce conte une réflexion sur le mariage dépareillé ainsi qu'un poème sur le même thème de Clément Marot, *De la jeune dame qui a viel mari*, qui est en fait le rondeau VIII de *l'Adolescence clémentine* publié en 1532, mais rédigé vers 1527. Ce rondeau met en scène une « noble excellente & jeune Dame » (Pug III, 79) qui se plaint de sa situation de mal mariée et qui perd sa jeunesse en languissant.

Minerve prend donc la parole pour dire que les femmes sont souvent jointes malgré elles à des vieux qui ont déjà un pied dans la fosse et que c'est avec ces corps de glace qu'elles doivent user leur malheureux ans « en quelle peyne dieu le scait » (Pug III, 78) et qu'elles

l'effort de justification de cet adultère : comme son mari était vieux, elle tomba en amour d'un jeune. Pourtant, cette 36^e nouvelle est un récit de punition non pas d'Amour, mais d'un mari jaloux. Le mari surprend au lit les amants, mais plutôt que de s'emporter en tuant sur le coup le clerc ou sa femme, il fait en sorte que personne n'apprenne la chose par souci de ne pas déshonorer la famille et, quand il est bien certain que la chose est restée secrète, il donne à sa femme une salade empoisonnée. Elle meurt dans les vingt-quatre heures. Il fait « si grand deuil par semblant (en apparence), que nul ne pouoit soupçonner qu'il fut occasion de ceste mort; et, par ce moien, se vangea de son ennemy et sauva l'honneur de sa maison », v. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*. Introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani. Coll. « Classiques de poche; Le livre de poche », no 15. Paris : Librairie générale française, 1999, p. 453.

voient leur corps déchoir rapidement. Elle dit néanmoins que la chose pourrait être tolérable si, du moins, ces vieillards avaient ne serait-ce qu'un peu de vigueur dans leur corps pour satisfaire les femmes dans leur brève jeunesse. Il ne faut donc pas se surprendre, dit derechef Minerve, si, « pour mitiguer noz martires venons a choisir qui puisse supplier aux faultes que font noz maris impotens » (Pug III, 80). Bref, madame Flore veut légitimer l'adultère parce que le bonheur, voire même la vie de la femme en dépend. Puisque la mal mariée n'a d'autre solution pour être comblée ou du moins réduire sa souffrance que d'aller voir ailleurs, il faut donc présenter les circonstances atténuantes qui peuvent justifier l'adultère devant le consistoire de ces « nobles Dames amoureuses ». Le premier état de l'œuvre ne fait pas la guerre aux unions « impareilles », il veut plutôt inviter les femmes – toutes les femmes – à aimer celui que le dieu Amour leur envoie, quelles soient mariées ou non.

4.2.3.4. Le troisième conte

Si les deux premiers contes mettent en scène des femmes punies pour avoir refusé et méprisé l'amour, le troisième met, quant à lui, en scène un personnage mythologique qui subit le même sort. Aussi, comme non seulement la femme, mais l'homme, est tenu de connaître l'amour, il subit lui aussi la colère des dieux antérotiques. Rosemonde prend la parole²⁴ pour narrer le mythe bien connu de Narcisse, tiré du livre III, 339-355, des *Métamorphoses* d'Ovide, qui est puni pour avoir refusé l'amour d'Écho. Il importe toutefois de mentionner qu'avant de commencer son récit, Rosemonde prend soin de s'adresser à Cebille pour lui dire que :

Amour pere regnant ses puissances fortes au tier [*sic*] ciel. Icelluy sesloigne tousjours des superbes cueurs et vuydes de doulce et louable pitie, telz que je appercoit [*sic*] veritablement le votre consister, Dame Cebille, quand en le ayant nommer [*sic*], il voz prent envye de vomir, et voz en resentez du tout estre debilitee. Mais icy je doute fort que apres longs tormens et cruciantes peynes, quil vous infligera il ne vienne tout oultre a

²⁴ Comme nous venons de le voir, madame Minerve a pris la parole au tout début de ce récit tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (Pug III, 81) pour faire la critique du mariage « impareil », mais elle laisse ensuite la parole à Rosemonde qui narre le conte. Le remanieur des *Comptes amoureux* fait, quant à lui, prendre en charge la narration du conte par Minerve. Ce n'est pas la seule erreur que commet le remanieur des *Comptes amoureux*, car le cinquième conte des *Comptes amoureux* est tantôt narré par Sapho, tantôt par Salphionne, alors que, dans *La Pugnition de l'Amour contempné*, c'est bien Sapho qui prend en charge toute la narration de ce conte tiré du *Décameron* de Boccace (Pug IV, Ca V).

descouvrir ses justes desdaings : et quil ne face pareillement en vous ung exemple publicque (Pug III, 82-83).

Un peu prophétesse²⁵, Rosemonde renchérit en disant à Cebille qu'il peut parfois être trop tard pour « se repentir amerement d'avoir honnore a tard la sacrosaincte flesche » (Pug III, 83) puisqu'il n'y a chose « plus cruelle que la vindicte que prent Amour offense » (Pug III, 83) et c'est là qu'elle nomme les fonctions du dieu :

Ne seullement vient il embraser les cueurs a les lyer, ou a poindre de poignante sagettes : & contre telz si asprest et penetrans coups ne valent armes, ou quelque deffense que ce soit : mais aussi souvent faict que son ennemy qui brusloit au paravant en ses ardeurs amoureuses, devient plus refroidi que nul glaçon, en le vulnerant dung vireton rebouche de poincte & ferre de plomb (Pug III, 83-84).

Le dieu de l'amour de Rosemonde est, de prime abord, présenté tel Eros, car il fait s'embraser les cœurs, mais aussi comme l'amour oublieux d'Ovide (*Lethaeus Amor*), car il a aussi des flèches de plomb qui peuvent éteindre l'amour. C'est donc un dieu de l'amour aux multiples fonctions qui a pour but principal de faire la guerre sans merci à ceux qui refusent l'amour.

Dans la suite du troisième conte, Junon n'arrive pas à temps pour prendre son époux Jupiter en flagrant délit amoureux parce qu'Écho lui a parlé trop longtemps. Junon demande donc à ce qu'Écho soit punie et qu'elle ne puisse que répéter les derniers mots que disent les gens. Désormais laissée sans voix ni éloquence, Écho erre dans les bois où se trouve l'orgueilleux Narcisse duquel elle tombe follement amoureuse. Mais elle n'est pas seule à l'aimer. De nombreuses « Dames & damoiselles » (Pug III, 86) et même « les pudiques matrones, qui au paravant navoient tenu compte damour ains tousjours desprise ses sacrifices, en contemplant la beaulte de Narcissus, se resentoient en celluy aspect durement seschauffer » (Pug III, 86). Narcisse n'a d'intérêt pour aucune et méprise l'amour de toutes : « Mais Narcissus enfant cruel & superbe pour sa grande & excessive beaulte ne tenoit compte des pouvres poursuyvantes » (Pug III, 86). Aussi, les éconduites blâment avec verve le dieu de l'Amour de son inaction : « Ah Amour paresseux, disoient elles ou est maintenant ton arc juste vindicateur des offenses daultroy ? » (Pug III, 87) et encore : « O saint Amour si oncques tu fus esmeu par prieres justes & honnestes, tresbuche ton ire sur le commun

²⁵ Car c'est bien un exemple public que Cebille devient à la fin du recueil.

ennemy [*sic*] des Dames » (Pug III, 88) que « au moins tu faces que par les mesmes yeulx se decoipve en celle sa beaulte : & que la deception quil a mise en aultruy, derive en fin en luy mesme pour congnoistre les passions quil nous inflige a tort » (Pug III, 88).

La plus souffrante d'entre elles, Écho, demande à mourir : « Tirez dehors de lamoureux enfer cestuy mien pouvre cueur, ou ne se treuvent que espines sans fleurs mourir en jeune aage est doulce chose a celluy, qui soustient la vie pire que la mort » (Pug III, 103). Les dieux exaucent son vœu en faisant d'elle une statue de pierre qui retrouve son ancienne voix. Pouvant enfin parler, Écho demande à être vengée et demande ce que toutes ont demandé, soit que Narcisse tombe amoureux de lui-même et ne vive plus en paix. Il se mire dans l'eau de la fontaine et, croyant apercevoir une déesse, il en tombe follement amoureux. Comme il se rend compte que c'est de sa propre image dont il est amoureux, cela le mène à sa perte, car il se laisse dépérir jusqu'à la mort et « En ce point mesdames mourust Narcissus contempteur du Saint Amour » (Pug III, 114).

La grande différence entre le texte floréen et l'original ovidien est que Narcisse ne renaît pas sous la forme d'une fleur à la fin du récit, comme pour signifier que celui qui méprise l'amour ne mérite pas cette immortalité. Il est on ne peut plus clair que l'auteure est alimentée par une volonté pédagogique et que sa prose singulière est adaptée à son but, qui est de convaincre son lecteur qu'il faut obéir à Amour en fournissant des exemples mythologiques connus de son public, mais ramenés plus près des *realia*. C'est d'autant plus évident que Rosemonde termine son récit en rappelant au lecteur qu'il doit servir Amour :

Ne vueillez donc despriser le feu amoureux si vous estes saiges que telle fin, ou plus malheurese ne vous advienne : ne vueillez dis je despriser voz serviteurs, ne vous esjouyssez de leurs martires sur tant que vous aymez le ciel, & vous mesmes. Que vous les devez aymer de mutuelle amour, lexemple que jay recite voz le montre assez : vous souvienne, je vous pry, que de peu sert le repentir (Pug III, 115).

Notons qu'il est ici fait référence à la tradition antérotique dans laquelle Anteros est perçu en tant que dieu de l'amour réciproque. On voit donc que le dieu de l'amour de madame Flore, présenté jusqu'ici tel l'Anteros vengeur des amours méprisées, peut aussi s'entourer d'Eros et de l'Amour oublieux ovidien (*Lethaeus Amor*), ainsi que du dieu de l'amour réciproque (Contramour). Ce qui nous donne, à plusieurs titres, une divinité

essentiellement de tradition antérotique de l'amour vengeur des amours méprisées qui exige l'amour en retour.

Bref, l'exemple célèbre du mythe de Narcisse sert le procédé persuasif de madame Flore qui tente de démontrer que « Qui ayme amour et le revere, il luy en prent bien : qui le desprise, certes il fine malheureusement » (Pug III, 115).

4.2.3.5. Le quatrième conte

Il s'ensuit un autre avertissement pour Cebille de la part de Sapho : « si me croiez dame Cebille desormais bien pouvez oster de devant voz yeulx ce voille qui vous empesche de veoir la peyne qui vous est prochaine si vous perseverez en votre opinion mauvaïse » (Pug III, 116). Cette même Sapho prend la peine de vérifier si Cebille persiste toujours en son erreur et c'est bien le cas : « Cebille seulle encores persisteoit en son erreur : & ne se flechissoit non plus son haultain & endurcy cœur, que faict une grande montaigne battue des impetueuses undes de la mer » (Pug IV, 117-118).

Sapho décide alors de lui rappeler à l'esprit deux histoires qui démontrent que la justice divine est de toutes époques et en tous pays. Le premier exemple est celui de Denys le tyran à qui advint une punition d'amour parce qu'il avait pillé des temples sans se soucier du fait que les dieux offensés pouvaient lui donner une punition (mais Sapho n'explique pas en quoi il s'agit d'une punition d'Amour parce qu'elle la dit connue de ses consœurs) et, le second, celui de Cornine de Basse Bretagne, qui a été brûlée vive sur un bûcher par Vénus pour avoir longtemps méprisé un ami qui l'aimait plus que sa propre vie et pour avoir ainsi offensé Amour. Sapho termine son entreprise de persuasion en racontant la nouvelle *Nastagio degli Onesti* du *Décameron* (V, 8) de Boccace²⁶ que Cebille dit ne pas connaître et que l'on peut résumer ainsi : Nastagio, qui est à l'âge propice aux amours, tombe follement amoureux de la fille de Sire Paolo Traversier (laissée sans autre nom), phénomène tout à fait naturel pour un homme de sa condition de célibataire. Il tente de la convaincre de se donner à lui.

²⁶ L'auteur traduit ici assez fidèlement cette nouvelle. Henri Hauvette juge même la traduction floréenne supérieure à celle de Laurent de Premierfait, premier traducteur de Boccace en français, v.

Néanmoins, cette dame ne prend aucun plaisir à ses poursuites et services et lui est indifférente même si le jeune amoureux lui crie « mercy » et la prie de bien vouloir donner jouissance à ses désirs amoureux. Aucun de ses faits et gestes, aucun de ses vêtements somptueux pas plus que ses plaintes ne semblent avoir d'effets chez sa bien-aimée. Au contraire, tout semble nuire à son « entreprise ». Atteint de la maladie d'amour, il se consume, gaspille tout son argent et se languit lamentablement. Il tente donc de prendre quelque recul en s'éloignant, mais son éloignement ne fait qu'accroître son désespoir de jouir de cette femme qu'il désire plus que tout. Il passe beaucoup de temps avec des gens de son voisinage dans le but d'oublier celle qui le brûle sans pitié. Cependant, Amour ne se lasse pas de lui faire entrer le souvenir de sa cruelle amie en son âme dolente.

Un jour qu'il va se recueillir seul en forêt, il entend les cris désespérés d'une femme qui court nue pour échapper à un chevalier armé qui la poursuit sur un cheval horrible et noir accompagné de chiens tout aussi noirs et « hydeux » pour la mettre à mort. Le chevalier vient près d'elle comme la foudre et les chiens l'immobilisent, scène que madame Flore décrit amplement. Nastagio tente d'intervenir pour sauver la pauvre en détresse, mais le chevalier le lui interdit avant d'entreprendre de lui raconter pourquoi il se doit de punir ainsi cette « perverse » femme; c'est qu'ils ont tout deux été châtiés par les dieux. S'étant donné la mort pour avoir été trop amoureux de cette femme qui a offensé les puissances d'Amour en se réjouissant de son trépas et en ne laissant pas entrer ni douceur, ni amour dans son cœur, le chevalier a été condamné à lui arracher le cœur une fois la semaine pour le donner à ses chiens²⁷ et ce manège durera pendant autant d'années que de mois qu'elle s'est montrée cruelle devant son tourment.

Une ingénieuse solution s'offre alors à Nastagio, car sachant que le chevalier doit recommencer ce spectacle horrible de manière régulière, Nastagio organise un festin auquel il convie la famille de sa bien-aimée dans le but avoué que cette dernière puisse assister à l'une

Henri Hauvette, « Les plus anciennes traductions françaises de Boccace ». *Bulletin italien*, t. IX, 1909, p. 17.

²⁷ Lors de sa mort, il s'est plaint de sa peine devant Minos, qui a à son tour demandé à Atropos de rompre le fil de la vie de la cruelle ingrate et sans pitié parce que dans son cœur n'était pas entrée douce amour.

de ces représentations macabres. C'est cependant une entreprise difficile que de la faire venir, car elle a de la haine pour Nastagio et ce n'est que sur un ordre paternel qu'elle se résigne à s'y rendre. Une fois là, tous les convives assistent au spectacle macabre que donne avec grands bruits le chevalier. Une fois rendue chez elle, la fille de Paolo Traversier craint le pire et décide d'offrir son corps à Nastagio :

aussi le lendemain envoya une sienne secrette chambriere par devers son amy Nastagio, & par icelle, luy manda quil print pitie delle, & que ja trop se repentoit de lavoit fait tant endurer, et luy avoir este rebelle : qu'il luy pleust venir en sa maison, & que sans faille la trouveroit toute preste daccomplir ses volunteez (Pug IV, 137).

Le Nastagio floréen accepte donc de jouir des amours de sa bien-aimée avant le mariage; c'est là la différence majeure avec l'original boccacien, car le Nastagio de Boccace désire d'abord prendre pour femme celle qu'il aime avant de goûter à son corps. Mais ce n'est pas tant ce qui nous intéresse, car il faut plutôt retenir que c'est l'*exemplum* qui suffit à convaincre la fille de Paolo Traversier, qui décide le soir même d'accorder son corps à l'amant²⁸. Évidemment, le conte a une fonction pédagogique, car l'aimée de Nastagio a compris la leçon et a ainsi évité « la pugnition de l'Amour contempné » en se donnant à Nastagio.

De plus, après ce récit, les devisantes sont plus convaincues que jamais qu'il faut absolument obéir à Amour, mais « madame Cebille seule demeuroit sans sesbayr tournant le tout a fable, & a mensonges : se rioit de ses compaignes » (Pug IV, 138). Aussi, Salphonie se fâche et lui prédit que dans quinze jours Cebille trouvera la peine de la dame poursuivie par le cavalier et les chiens plus heureuse que la sienne :

Dame Cebille, sil vous venoit quelque mesadventure : mais voiez (car dens mon estomach je sen [*sic*] nescay quelle divine esmotion qui me contrainct a prophetiser) que par voz despris aujourd'hui je ne vous soie vraye prophetisse. Je vous annonce pour vray que dens quinze jours tel exemple par la justice du Saint Amour, lequel tousjours vous avez desprise, se fera en vous, que vous confesserez la pitoiable damoiselle poursuivie des mastins & du chevalier avoir este heureuse en sa peyne, au regard de ous la plus maheureuse & infelice dame que je congnoisse aujourd'hui (Pug IV, 138).

²⁸ Rappelons qu'Ovide a mis en scène un exemple où l'insensible et dédaigneuse Anaxarète est punie par un *deus ultor* pour avoir refusé Iphis (elle devient statue de marbre), ce qui convainc son auditrice d'aimer son amant en retour dans ses *Métamorphoses*, XIV, 698-771.

4.2.4. La conclusion du recueil : la punition de Cebille

Le lecteur a été prévenu et n'est guère surpris que la prophétie de Sapho se réalise, car les devisantes apprennent, après les vendanges, alors qu'elles sont retournées en leur maison, que madame Cebille a été découverte par son mari entre les bras d'un vil palefrenier²⁹. Le mari l'a humiliée publiquement en exposant les fornicateurs dos à dos et nus en la rue contre une colonne de bois pendant un jour entier. Petits et grands vinrent se moquer d'elle qui fut ensuite renvoyée chez ses parents, vêtue d'une robe verte et rouge ainsi qu'avec sur la tête un chaperon de folle. Les jeunes dames qui avaient déjà été reprises par elle au sujet de leurs douces amours la huaient à son passage et les dames qui étaient présentes aux vendanges se fortifièrent d'autant plus de leur saintes délibérations sur l'amour et devinrent à tout jamais les sujettes d'amour et n'usèrent plus jamais de cruauté envers leurs loyaux amants méritants.

Ainsi, le recueil de *La Pugnition de l'Amour contempné* offre une homogénéité de philosophie amoureuse que seule l'opinion hérétique de madame Cebille vient mettre en doute. C'est, dans un premier temps, à force de narrer des exemples mythologiques ou autres dans la fiction que l'auteure tente de convaincre celle-ci qu'il ne faut pas mépriser l'amour, ni nier son existence. Dans un second temps, l'« hérétique » Cebille est condamnée dans un ultime récit exemplaire présenté comme tiré des *realia* qui vise à interpeller le lecteur renaissant du récit de la véracité de son argumentation.

4.3. Conclusion

En analysant de manière systématique les composantes antérotiques des différentes parties du recueil de quatre contes, ce chapitre a permis d'observer comment chacun des

²⁹ Cette histoire se trouve sous une autre forme dans *Les Cent nouvelles nouvelles* (54^e), l'heure du berger : une demoiselle de Mauberge s'abandonne à un grand vilain charreton après avoir refusé plusieurs gens de bien. La nouvelle 20 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre s'en approche encore plus : le sieur de Ryant est amoureux d'une dame veuve (Marguerite aime bien atténuer les sacrilèges) qui ne veut de lui que son amitié (*amor purus*). Néanmoins, elle lui promet que si un jour l'envie lui prenait d'aller plus loin elle penserait à lui. Un jour, en revenant des Vêpres, il la cherche au jardin où ses Dames de compagnie l'ont laissée seule. Il la trouve néanmoins dans les bras d'un palefrenier laid, ord et infâme (grossier) et lui dit que cela le délivre enfin de son amour de la voir ainsi qu'elle est réellement. Ces contes semblables nous amènent à nous poser la question suivante : Cebille feignait-elle seulement de refuser l'amour tout en le pratiquant à l'insu des autres ?

microcosmes de l'œuvre participe au macrocosme et comment tout converge vers l'effet final de persuasion du lecteur. En effet, les procédés de persuasion de madame Flore cherchent à convaincre Cebille de l'urgence d'aimer en présentant des récits de punitions cruelles qui obligent le lecteur à remettre en question ses priorités amoureuses, car la menace qui pèse constamment sur le lecteur – éventuel « contempteur » d'Amour – se fait d'autant plus sentir qu'il prend place dans la réalité de l'œuvre avec la punition de Cebille³⁰.

En somme, ce chapitre a permis d'observer que l'Anteros floréen est une figure divine qui oblige à l'amour humain, ce qui peut être considéré comme une figure positive, car son Anteros valorise une certaine libération du corps, et du corps de la femme plus précisément, ce qui est extraordinaire pour l'époque. Toutefois, cette libération est de courte durée puisque paradoxalement « Saint Amour » oblige qu'on lui obéisse et que l'on se donne à celui qui est digne et qui réclame des faveurs amoureuses de telle sorte que cette obligation mine la possibilité de faire des choix autres que celui d'accepter l'amour offert, ce qui crée une autre servitude.

Il a, de plus, été démontré que les anecdotes que madame Flore s'approprie sans gêne (puisque'elle ne donne jamais ses sources) ont été savamment choisies par elle pour leur anterotisme. Néanmoins, si ce fait a été passé sous silence, c'est notamment parce qu'il existe deux états de son œuvre et que la postérité a retenu l'un plutôt que l'autre état de l'œuvre et que c'est malheureusement le moins apprécié des deux qui est dédié à l'Anteros vengeur de l'amour méprisé.

³⁰ Il est important de noter, ainsi que le fait Gabriel-André Pérouse, que les *Comptes amoureux* « ne comportent que des allusions au châtement de Madame Cebille [décrit dans *La Pugnition de l'Amour contempné*]. Mais on en trouvera les circonstances, ridicules, aux dernières pages des éditions partielles intitulées « La Pugnition de l'Amour contempné³⁰ », v. Gabriel-André Pérouse, « *Comptes amoureux* par madame Jeanne Flore (environ 1531-1535) », dans *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*. Genève : Droz, 1977, p. 82. C'est donc un passage d'une importance capitale qui est passé sous silence dans le second état de l'œuvre, ce qui indique que le remanieur ne veut plus conserver la ligne directrice du recueil premier, c'est-à-dire qu'il ne veut plus traiter du « Saint Amour » vengeur des amours méprisées, mais plutôt du « vray Amour », compris comme amour partagé et réciproque. Outre cela, à la lumière des choix faits par le remanieur des *Comptes amoureux* d'inclure trois contes dont nous trouverons les résumés analytiques en annexe VI, ressort un jeu littéraire qui permet à l'auteure de déclarer la guerre aux unions contre nature.

Les personnages mythologiques principaux sont naturellement Cupidon et sa mère Vénus, et on aura noté les nombreuses figures d'Anteros, notamment *Lethaeus Amor* (l'amour oublieux d'Ovide), Contramour (non pas présent dans les récits en tant que divinité, mais en tant qu'idée de l'amour réciproque) et l'Anteros contre l'amour humain (qui s'incarne sous les traits de Cebille). De plus, nous avons vu que l'Anteros floréen ne fait qu'une seule figure avec Eros, puisqu'il fait, lui aussi, s'embraser les cœurs. On compte aussi dans les récits, Narcisse et Écho, ainsi que Castalie et Apollon qui servent d'exemples célèbres des victimes d'Anteros. Par le rapprochement avec les exemples des dieux, les contes offrent non seulement une illustration des pouvoirs du dieu Anteros, mais invitent à réfléchir au respect de la Nature, thème majeur à la Renaissance, mais moins souvent appliqué au respect de la nature de la femme. Ne pensons qu'au rôle de *Physis* (c'est Nature) et d'« Antiphysie » (c'est la partie adverse de Nature) rencontré dans *Le Quart Livre* (1552) de François Rabelais (1494-1553) où à celui de Nature chez Érasme (1467-1536).

CONCLUSION

Ce mémoire, qui constitue la première recherche à s'être intéressée exclusivement au premier état de l'œuvre de madame Flore, soit *La Pugnition de l'Amour contempné*, a mis au jour les lignes directrices de sa pensée mythologique. Pensée qui s'exprime à travers des contes et une histoire-cadre qui s'inspire du *Décameron* de Boccace et du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna dans un langage « mythologisant », c'est-à-dire, ainsi que nous l'avons défini dans le premier chapitre de ce mémoire, un langage de l'*exemplum* qui offre diverses possibilités, dont celle de contourner la censure.

À la lumière du premier chapitre dans lequel il a été question de définir le langage mythologique qui s'est élaboré dans la prose narrative et la poésie du XVI^e siècle sous le règne de François 1^{er}, nous observons que l'originalité de la prose mythologique, de madame Flore n'est pas d'inclure des exemples tirés d'œuvres anciennes ou de parsemer ses récits d'*exempla* mythologiques – chose commune à cette époque – mais de se servir de récits exemplaires pour dire, de façon oblique, les désirs des femmes.

De plus, comme madame Flore a compris le pouvoir emblématique du mythe et les possibilités qu'il offre, elle s'en sert pour soutenir une thèse d'Amour qui le valorise et à laquelle les devisantes reviennent sans cesse afin de démontrer qu'il ne faut pas se dispenser de céder aux instances de dignes prétendants et de partager la passion qu'ils éprouvent. Aussi, madame Flore se fait le chantre de Vénus, le glorificateur d'Amour, exalte le plaisir des sens et oppose le don de soi au refus de l'amour. Ses quatre contes convergent vers le but ultime de convaincre le consistoire des « nobles Dames amoureuses », dont fait partie l'« hérétique » Cebille, et, par extension, « les humains lecteurs », de l'urgence d'aimer celui qui est digne de l'être sous peine d'être impitoyablement puni par un dieu puissant et vindicatif portant le nom de « Saint Amour » que nous identifions à Anteros, un dieu de l'amour que la critique contemporaine commence à peine à redécouvrir. C'est donc pourquoi,

le second chapitre a présenté l'histoire des origines gréco-romaines d'Anteros et des traditions qui en découlent.

En fait, l'étude des sources iconographiques et littéraires antiques grecques d'Anteros, menée au chapitre II, a permis d'observer qu'il y a trois principales conceptions de la figure d'Anteros pour cette période, soit l'Anteros vengeur des amours méprisées, l'Anteros hostile à l'amour et l'Anteros de l'amour réciproque. À son tour, l'étude de certains textes de l'Antiquité romaine, dont ceux de Cicéron, Virgile et Ovide, a permis d'observer qu'Anteros est un concept complexe qui peut être associé à d'autres figures comme Némésis et *Lethaeus Amor*.

Il en ressort que l'antérotisme de madame Flore ne comporte pas l'antiféminisme prononcé observé dans les trois traités italiens contre l'amour que nous avons présentés. Il est également dénué de la vertueuse élévation vers le divin qu'apporte la christianisation d'Anteros chez André Alciat et Marguerite de Navarre. Enfin, malgré quelques liens avec le Contramour de Pontus de Tyard (et surtout des différences, car *La Pugnition de l'Amour contempné* n'a rien de néoplatonicien), *La Pugnition de l'Amour contempné* reste plus près de l'antérotisme et de la rhétorique du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna en raison de sa fidélité à cette source.

Quant au troisième chapitre, il s'est attaché à mettre en valeur les multiples facettes d'Anteros à la Renaissance chez des auteurs italiens et français plus ou moins contemporains de madame Flore. Son but était aussi de voir sous quelles formes resurgissent à la Renaissance les trois différentes conceptions antiques d'Anteros, soit l'antérotisme vengeur des amours méprisées, l'antérotisme contre l'amour humain et l'antérotisme de l'amour réciproque (ce dernier sous le nom de Contramour).

Finalement, au quatrième chapitre, nous avons observé que madame Flore interprète Anteros dans *La Pugnition de l'Amour contempné* comme un dieu vengeur aux multiples fonctions. En effet, les personnages parlent parfois de lui comme de Cupidon – qui provoque l'amour avec ses sagettes dorées – mais aussi comme d'un dieu qui permet l'oubli, l'associant ainsi à l'Amour oublieux d'Ovide (*Lethaeus Amor*), de même qu'ils implorent la divinité de provoquer un amour en retour, ce qui est la fonction traditionnelle de Contramour.

Cebille comme l'élément clé de la cohérence de *La Pugnition de l'Amour contempné*

De ce dernier chapitre, il ressort aussi que le premier état de l'œuvre de madame Flore présente la tradition contre l'amour humain, non pas sous la forme d'une divinité, mais sous celle d'un personnage anti-érotique. Car Cebille méprise l'amour et se refuse obstinément à reconnaître le pouvoir d'Anteros. En fait, notre étude a démontré que le personnage et l'histoire de madame Cebille constituent des éléments clés de la cohérence et de la structure de *La Pugnition de l'Amour contempné*¹ et, ainsi que l'a observé Carolyn M. Fay à propos des *Comptes amoureux* :

les narratrices ont besoin de sa présence et de son histoire afin de générer le sens de leurs propres récits, sans quoi les *Contes amoureux* seraient simplement un recueil de sept textes sur l'amour et le mariage choisis, un peu au hasard, au lieu de constituer un éloge de la servitude envers « Amour ». En définitive, Cebille unifie les *Contes amoureux* et se trouve ainsi en parfaite position pour subvertir et ébranler le message peu subtil des *Contes*².

Rappelons que madame Cebille valorise la morale chrétienne, qui méprise la chair, morale du *contemptus carnis* contre laquelle s'insurge madame Flore. Le lecteur est cependant en droit de se demander s'il peut vraiment croire à la sincérité de madame Cebille, puisqu'il pourrait, en effet, supposer qu'elle joue du même violon que la femme de la vingtième nouvelle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, qui disait se contenter d'*amor purus* à son amant, alors qu'elle avait une aventure avec un autre, de condition inférieure à la sienne. Si le lecteur pense que Cebille feint de mépriser l'amour pour mieux éloigner d'elle les soupçons, cela pourrait vouloir dire que les textes dénoncent que ceux qui se glorifient d'être purs sont souvent hypocrites et que, sous ces apparences de chasteté se cachent des gens prêts à s'unir dans des unions qui les déclassent socialement³. Et, c'est aussi

¹ La question à se poser ici est pourquoi les *Comptes amoureux* résument-ils en trois lignes la punition de Cebille alors que tous les récits lui étaient adressés ?

² Carolyn M. Fay, « Qui était Jeanne Flore ? Subversion et silence dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 95.

³ Les dieux de l'amour floréen, plutôt que d'inciter à la chasteté, exigent que les personnages – tant féminins que masculins – se donnent à ceux qui les désirent. Cependant, tel que le démontre le récit de la punition de Cebille, ces unions ne doivent pas les déclasser socialement, autrement dit les

de respect de la Nature dont il est question dans *La Pugnition de l'Amour contempné*, ainsi que le laisse entendre la morale que Meduse donne au deuxième conte de ce recueil qui renverse la morale conventionnelle d'alors pour transformer en garces les chastes épouses :

Gardez-vous donc soigneusement, chères dames, d'offenser le saint Amour, ne déprisez les célestes dispositions et causes ordonnées, lesquelles font en temps opportun et du, échauffer les jeunes créatures en amour, car il appartient seul aux folles garces à ces sacro-saints mystères rigoureuse résistance et si ne considèrent (Ô chose néfaste !) qu'elles injurient le ciel et trop offensent leur bénigne nature » (Pug II, 76)⁴.

La règle de réciprocité amoureuse

L'essentiel de *La Pugnition de l'Amour contempné* demeure l'analyse du stratagème littéraire ingénieux de Madame Flore qui, par la fiction mythologique compensatoire, peint la réalité tangible du seizième siècle pour créer un univers où des femmes ont enfin le droit, mais aussi l'obligation, de prendre, sous le regard satisfait de dieux célestes, un peu de plaisir avec de beaux jeunes hommes sans en ressentir aucune culpabilité conjugale⁵, sociale ou religieuse⁶. Cette obligation d'aimer physiquement peut être vue comme une revendication plus profitable aux hommes qu'aux femmes, puisque les récits tentent de faire fléchir Cebille, une femme. Néanmoins, il n'y a pas que la femme qui est considérée comme une victime dans les textes floréens, puisque des hommes sont aussi punis dans les deux états de l'œuvre. Témoin, l'exemple de Narcisse qui est puni pour avoir méprisé l'amour d'Écho⁷. C'est la

amants doivent être d'égale noblesse et beauté. Ainsi, si madame Flore met de côté les conventions religieuses au nom de l'amour, elle ne délaisse aucunement les convenances sociales.

⁴ À propos de la question de Nature chez madame Flore, v. Laura Doyle Gates, « Le "vray amour" dans les *Comptes amoureux* par Madame Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore, op. cit.*, p. 113-126.

⁵ Ce, en excluant le septième conte des *Comptes amoureux*.

⁶ Dans ses textes, madame Flore passe sous silence le châtiment chrétien qui est donné après la mort, et s'évertue à démontrer que les châtiments des dieux païens, eux, sont à craindre ici et maintenant, sur la terre plutôt que dans l'au-delà. Ainsi, le lecteur qui craint d'ordinaire les châtiments du Dieu chrétien, craint désormais les châtiments des dieux de l'amour qui ne réclament, en fin de compte, que des choses plaisantes.

⁷ De même que le sont les jeunes hommes pleins de beauté et de grâce qui se meurent d'amour pour celles – hautaines, cruelles et sans pitié, comme Meridienne – qui tiennent entre leurs mains leur destin, car partout ils se mettent très rapidement dans un état de souffrance amoureuse qui peut sembler un pathétique chantage, mais qui n'en est pas un, car Pyrance et Narcisse meurent vraiment de

règle de réciprocité amoureuse, plus naturaliste que courtoise cependant, qui justifie les punitions de ceux qui méprisent Amour et non leur sexe.

La Pugnition de l'Amour contempné, une œuvre dans laquelle l'antérotisme prime sur le féminisme

On peut donc conclure que les deux états de l'œuvre de madame Flore ne sont pas contre la femme et qu'ils ne s'adressent pas qu'à celle-ci. Ils peuvent en cela être considérés comme plus humanistes que féministes⁸. On a, par ailleurs, trop voulu comprendre l'œuvre de madame Flore uniquement par le féminisme alors que son œuvre aborde des sujets plus généraux, comme la valeur de l'amour et le rapport du corps à la Nature. Son naturalisme rejoint néanmoins celui de Jean de Meung en ce sens où ce dernier ne demande pas à la Rose sa permission avant de la cueillir. Et, à propos du naturalisme de madame Flore, Gabriel-André Pérouse écrit :

[il] faut bien constater ce « naturalisme » des *Comptes amoureux*, mais à condition d'ajouter aussitôt que cet élan vital est religieux. L'acquiescement de l'être à la joie qui baigne le monde, l'accueil ravi de la volupté offerte à qui a su la conquérir, Jeanne Flore les « sacralise » (sous les noms de Vénus, de l'Amour). Partout, nous suggère-t-elle, circulent des forces invisibles, que la magie asservit par moment : à nous de ne pas irriter les Dieux⁹.

En ce qui concerne le sacré, il s'agit de mentionner que celui qui a remanié les *Comptes amoureux* désacralise cette idée de l'amour au profit d'un amour qui se dit véritable en changeant, à certains endroits « Saint Amour » pour « vray Amour », concept qui ne peut aucunement être entendu comme amour véritable, qui lui, s'adresse à la totalité de l'être, puisque, chez madame Flore, l'amour n'est que l'expression d'un désir sexuel. Il ne serait donc pas justifié d'affirmer que la profondeur des sentiments amoureux a une importance dans son œuvre, étant donné que ceux qui sont amoureux n'aiment qu'une journée ou deux et

mélancolie amoureuse dans les deux états de l'œuvre floréenne et, dans les *Comptes amoureux*, le mari de Rosemonde s'ajoute à cette triste liste.

⁸ Les textes de madame Flore ne peuvent pas être considérés comme féministes, car ils ne revendiquent pas « de façon explicite, l'égalité ou la supériorité de la femme » selon Marie-Claude Malenfant dans « Le discours délibératif dans les *Comptes Amoureux* de Jeanne Flore ». Mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval, 1993, p. 133.

⁹ Gabriel-André Pérouse, « *Comptes amoureux* par madame Jeanne Flore (environ 1531-1535) », dans *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*. Genève : Droz, 1977, p. 90.

qu'ils obtiennent très rapidement l'assouvissement de leurs désirs charnels. L'histoire de Nastagio, traduite du *Décameron* de Boccace (Pug IV; Ca V), le prouve amplement, car Nastagio obtient dès le lendemain, après avoir fait assister celle qu'il aime au spectacle de la punition d'une dame qui a refusé l'amour d'un chevalier, les faveurs sexuelles de celle-ci, alors que celui de Boccace l'épousait avant de profiter des plaisirs de la chair. Le premier Nastagio n'a donc d'intérêt que pour le plaisir immédiat et sans conséquence, alors que le second voit à ce que son amour perdure bien au-delà d'une seule nuit : « Nastagio l'épousa et célébra ses noces, puis avec elle il vécut longtemps¹⁰ ». Si madame Flore ne conserve pas cet heureux dénouement boccacien, c'est que son but n'est pas de traiter d'amour « véritable », mais d'amour libre et sans attache. Aussi, il faut comprendre « vray Amour » comme don de soi¹¹.

De plus, il importe de faire valoir le fait que, contrairement à *La Pugnition de l'Amour contempné*, les *Comptes amoureux* n'offrent pas l'unité de sens et de propos antérotiques du premier état de l'œuvre, du fait que lui sont ajoutées trois nouvelles histoires qui ne sont plus, comme dans le premier état de l'œuvre, des récits de vengeances divines pour avoir méprisé Amour¹². Celui qui remanie le premier état de l'œuvre pour en faire le recueil des sept

¹⁰ Giovanni Boccace. *Décameron*. Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec. Paris : Librairie Générale Française. Coll. « Bibliothèque classique ; le livre de poche », no 702, 1994, p. 470.

¹¹ Le dieu « Saint Amour » ainsi transformé en « vray Amour » semble au lecteur un simple ornement mythologique au même titre que le sont les personnages mythologiques des contes. Seule la lecture de l'œuvre originale de madame Flore, soit *La Pugnition de l'Amour contempné*, permet d'observer que ces enjolivements mythologiques sont voués à la proclamation de la toute-puissance d'Anteros. Les *Comptes amoureux* montrent néanmoins qu'il est bon de se donner à l'autre puisque du bonheur en émane et que la joie est la seule conséquence de ce don du corps, mais cette affirmation ne reste valide que si l'on exclut le septième conte. De plus, Flore désacralise le mariage, qui n'est pour elle qu'un moyen de guérir des concupiscences malades, donc un simple remède au mal d'amour féminin (ou mélancolie érotique), et ce propos est illustré dans l'histoire de celle qui, laissée sans nom, se retrouve mal mariée parce que ses parents voulaient lui éviter la mort (Pug II; Ca III).

¹² Le lecteur peut consulter les résumés de ces trois contes ajoutés à l'annexe VI de cette étude pour observer que les trois nouveaux contes présentent, plutôt que des récits de punitions, des récits d'amour où il y a consommation. Il pourra ainsi observer que celui qui remanie et ajoute ces contes – et pour nous il ne fait aucun doute que c'est bien le cas – a vu en cette œuvre un plaidoyer contre le mariage « impareil » plutôt qu'une œuvre sur Anteros. Ajoutons que, comme le sens des *Comptes amoureux* se perd à travers un remaniement malhabile, il ne peut pas être observé par le lecteur que l'œuvre de madame Flore porte sur la figure d'Anteros. Or, à l'évidence, madame Flore a fait des choix dans un corpus vaste et ils sont révélateurs de son intention de rassembler des récits de tradition

Comptes amoureux tient bien plus à incorporer des récits chevaleresques qu'antérotiques. Autrement dit, le sens global se perd à travers ces nouveaux récits dans lesquels il importe bien plus de mettre en valeur les prouesses de l'homme que de faire valoir la thèse floréenne selon laquelle les dieux de l'amour puniront ceux qui n'obtempèrent pas aux lois d'Amour. Bref, contrairement à *La Pugnition de l'Amour contempné*, où l'antérotisme du recueil de quatre contes prime sur le féminisme et est continu, l'antérotisme des *Comptes amoureux* est discontinu et crée un effet de dispersion plutôt que de convergence pour des raisons qu'on ignore toujours, en fait.

La question de la paternité de l'œuvre

Au terme de ce mémoire, l'énigme de l'identité de l'auteure ne sera pas résolue¹³, car, même à la lumière de cette étude sur l'antérotisme floréen, nous n'avons aucun autre nom à proposer que ceux avancés par nos prédécesseurs. Ajoutons que nous ne sentons pas le besoin de chercher des auteurs aux contes de *La Pugnition de l'Amour contempné* qui semblent émaner de la plume de madame Flore¹⁴. Nous croyons néanmoins pouvoir affirmer que *La Pugnition de l'Amour contempné* pourrait être l'œuvre d'une femme; par contre, que celui qui a remanié cet état premier pour en faire le recueil des *Comptes amoureux* ne saurait être une femme. Il s'agit d'un homme.

antérotique, ce qui ne peut être observable par le lecteur qu'à travers l'étude de *La Pugnition de l'Amour contempné*.

¹³ Cette énigme ne sera probablement jamais résolue puisqu'il est possible que celle, celui ou ceux qui se sont cachés derrière le pseudonyme de madame Flore, s'il en est un, voulaient rester anonymes.

¹⁴ Certains ont vu comme auteur possible des contes contenus dans *La Pugnition de l'Amour contempné* la plume d'Hélisenne de Crenne (Kazimierz Kupisz), ce qui ne se peut pas, question de dates notamment (Ca 43, note 9), voire même celle de Maurice Scève (Régine Reynolds-Cornell), ce qui est une chose inconcevable selon la directrice de ce mémoire, Brenda Dunn-Lardeau, car la plume de madame Flore n'a rien du néoplatonisme scèveien. Régine Reynolds-Cornell a aussi tenté de voir si, par quelques moyens que ce fut, il était possible d'attribuer l'une ou l'autre des compilations à Clément Marot ou, du moins, d'affirmer sa participation à l'élaboration de l'œuvre ou à sa publication. Cette question est justifiée par les deux états de l'œuvre qui présentent des poésies de Marot sans donner leurs sources d'emprunt. Or, c'est justement le fait que Marot se fait rarement silencieux sur la paternité de ses œuvres qui nous fait franchement hésiter à lui attribuer un rôle auprès d'un quelconque état de l'œuvre de madame Flore, de même que le choix d'avoir inclus ses poésies dans ces compilations.

Bref, comme l'a dit, avant nous, Gabriel-André Pérouse, « laissons "Jeanne Flore" au féminin¹⁵ », mais, précisons-le, seulement s'il est question de celle qui aurait composé *La Pugnition de l'Amour contempné*. Quant à cette « madame Flore » des *Comptes amoureux*, cette dernière est à laisser au masculin. Ainsi, l'on suspecte, à l'instar de Claude Longeon, Étienne Dolet d'être le rédacteur du premier et probablement du sixième *Compte* ainsi que d'être le remanieur de la nouvelle histoire-cadre qui se devait, certes, d'être réaménagée pour inclure les trois récits ajoutés. Nous ne corroborons pas toutefois l'hypothèse de Régine Reynolds-Cornell, qui propose Marguerite de Navarre comme auteure du septième conte des *Comptes amoureux*, puisque cette histoire se trouve déjà sous une autre forme dans son *Heptaméron*, et qu'on ne voit guère pourquoi la sœur du roi de France aurait accepté d'être associée aux *Comptes amoureux* de madame Flore.

L'œuvre de madame Flore intrigue, passionne et surprend encore les seiziémistes, les féministes et les historiens du livre. Plusieurs articles, mémoires et thèses lui ont été consacrés. Gageons que maints autres sont à venir. Un constat déplorable s'impose néanmoins à ce sujet : seul le recueil des *Comptes amoureux* retient l'attention des critiques, *La Pugnition de l'Amour contempné* n'étant décrite sous leur plume qu'à titre de version édulcorée et appauvrie des *Comptes amoureux*. Or, au contraire, le premier état de l'œuvre de madame Flore affiche une unité incontestable et mérite qu'on le considère pour lui-même, c'est-à-dire comme un univers textuel indépendant des *Comptes amoureux*, car ce n'est qu'à ce prix qu'il est possible de retrouver l'homogénéité de l'œuvre et de mettre à nu les intentions réelles de l'auteure de *La Pugnition de l'Amour contempné* qui sont d'établir qu'Amour est une loi de Nature en se réclamant des divinités antérotiques.

¹⁵ Gabriel-André Pérouse, « *Comptes amoureux* par madame Jeanne Flore (environ 1531-1535) », dans *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, op. cit., p. 85.

ANNEXE I

ORDRE DE PARUTION DES DEUX ÉTATS DE L'ŒUVRE DE MADAME FLORE GÉNÉRALEMENT ACCEPTÉ PAR LA CRITIQUE

Tableau récapitulatif des éditions des *Comptes amoureux*¹

- (1) *L'Amour fatal de madame Jane Flore* (on postule l'existence de cette compilation qui n'a jamais été attestée, vers 1531-1535).
- (2) *Comptes amoureux*, Paris, Poncet le Preux, 1532 (édition signalée par Antoine du Verdier mais dont l'existence n'a pu être confirmée).²
- (3) *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, touchant la punition que fait Venus de ceulx qui contemnent & mesprisent le vray Amour*, s.l.n.d. [Lyon, Denys de Harsy, vers 1537-1538 selon Pérouse; 1540-1541 selon William Kemp].

¹ Nous reproduisons ici, tel quel, le « Tableau récapitulatif des éditions des *Comptes amoureux* » de Diane Desrosiers-Bonin, « La réception critique », dans *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell*. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 25.

² Nous notons : en 1585, dans sa *Bibliothèque françoise*, Antoine Du Verdier signale une réédition parisienne de 1532 des *Comptes amoureux* chez Poncet Le Preux de laquelle aucune trace n'a jamais été retrouvée. En 1908, Gustave Reynier met en doute l'existence de cette édition : et « si elle avait jamais existé ? ». En 1973, Gabriel-André Pérouse, dans ses *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, croit encore que l'édition des *Comptes amoureux* est parue à Lyon en 1531 parce que les éléments lyonnais et les gravures qui semblent de Denis de Harsy le lui laissent croire. Toutes ces suppositions reposent néanmoins sur l'existence d'une édition antérieure à 1532 dont il n'existe aucun exemplaire selon les recherches effectuées par Philippe Renouard et Brigitte Moreau dont les résultats ont été publiés en 1992 dans *l'Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*. Ils n'ont en fait trouvé aucune édition de *La Pugnition de l'Amour contempné* pas plus que des *Comptes amoureux* et rien portant le nom de Jeanne ou Jane Flore pour la période de 1531-1535. On peut supposer qu'ils ont vérifié le titre « l'Amour fatal », même si cela n'est pas spécifié.

- (4) *La Pugnition de l'Amour contempne, extraict de L'amour fatal de madame Jane Flore*, Lyon, François Juste, 1540 (édition incomplète des *Comptes*; elle ne comporte que les histoires II à V).
- (5) *La punition de l'Amour contempné, extraict de L'Amour fatal de madame Jeanne Flore*, Paris, Denys Janot, 1541.
- (6) *Comptes amoureux, par Madame Jeanne Flore*, Paris, Jehan Real, pour A. Langelier et P. Le Preux, 1543.
- (7) *Comptes amoureux*, Paris, 1555 (édition signalée par G. Reynier mais jamais identifiée).
- (8) *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore*, Lyon, Benoist Rigaud, 1574 (cette version, la dernière publiée au XVI^e siècle, est disponible en édition électronique sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France).
- (9) *Comptes amoureux* [réimpression de l'édition de Lyon, 1574], Turin, Jules Gray, 1870.
- (10) *Comptes amoureux* [réimpression de l'édition de Turin, Jules Gay, 1870], Genève, Slatkine, 1971.
- (11) *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Gabriel-André Pérouse et al., Paris/Lyon, Éditions du C.N.R.S./Presses universitaires de Lyon, 1980.

ANNEXE II

LA VIGNETTE DE DÉDALE FAUSSEMENT APPELÉE VIGNETTE D'ICARE

La page couverture de l'édition sans date des *Comptes amoureux* présente la marque de Dédale, soit la marque de l'imprimeur Denys de Harsy.

Figure 2 : la vignette de Dédale faussement appelée d'Icare



Comme Dédale est le père d'Icare, il est donc toujours représenté d'un âge plus avancé qu'Icare et porte, contrairement à son fils, une barbe.

ANNEXE III

LES DIEUX GRECS ET LEURS ÉQUIVALENTS ROMAINS

Nom grec	Nom latin	Attribution
Anteros	Cupidon, Amour	Dieu de l'amour (diverses fonctions)
Aphrodite	Vénus	Déesse de l'amour et de la beauté
Apollon (Phébus)	Apollon	Dieu de la lumière, de l'intelligence, des arts, de la médecine et de la prophétie
Arès	Mars	Dieu de la guerre
Artémis	Diane	Déesse de la nature sauvage et des bêtes féroces
Athéna	Minerve	Déesse de la pensée et de la sagesse
Castor et Pollux	Castor et Pollux	Jumeaux divins appelés les Dioscures
Chronos	Saturne	Dieu de l'agriculture et incarnation de l'âge d'or
Déméter	Cérès	Déesse de l'agriculture et de la fécondité
Dionysos	Bacchus	Dieu de la fertilité, de l'extase et du vin
Érinyes	Furies	Déesse de la vengeance
Eros	Cupidon	Dieu de l'amour
Hadès	Pluton	Dieu de la mort et des Enfers
Héphaïstos	Vulcain	Dieu forgeron
Héra	Junon	Déesse des femmes et de la maternité et épouse de Jupiter
Hermès	Mercure	Dieu du commerce et messenger des dieux
Hestia	Vesta	Déesse du foyer et du feu
Pan	Faunus	Dieu des forêts
Perséphone (Coré)	Proserpine	Déesse des Enfers
Poséidon	Neptune	Dieu de la mer
Zeus	Jupiter	Dieu du ciel, père des dieux et des hommes
	Janus	Dieu à double face, protecteur des portes, des passages et du commencement de toute chose

ANNEXE IV

LES SOURCES DE L'ŒUVRE FLORÉENNE¹

- Cornice* : L'histoire-cadre de madame Flore s'inspire du *Décaméron* (c.1353) de Jean Boccace et du *Songe de Poliphile* (ou *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499) du dominicain Francesco Colonna.
- Huitain* : Il répond au huitain liminaire de Maurice Scève contenu dans la *Déplorable fin de Flamete* (1535), qui est une traduction du *Grimalte et Gradisa* (c.1495) de l'espagnol Juan de Flores (notez la ressemblance avec le nom de notre auteure), lui-même inspiré du *Fiammetta* (c.1343) de Jean Boccace.
- Épître* : S'inspire du Prologue au *Décaméron* de Boccace et contient des éléments de la tradition renaissante comme le *topos* de modestie.
- Compte 1* : C'est un long récit chevaleresque dont plusieurs extraits sont tirés du *Mambriano* (1496) de Francesco Bello, dit Il Cieco da Ferrara. Il contient aussi un passage du *Pérégrin* (1508) de Jacopo Caviceo. Selon Sergio Capello, il s'inspire de plus d'*Isaïe le triste*, qui est anonyme et qui fait suite au roman de la Table ronde *Tristan*, qui fut publié pour la première fois en 1489. Il y a, de plus, intertextualité avec le *Roman de la Rose* (1230-1275).
- Poème* : *Chanson à la louange du dieu d'Amour* de Clément Marot, tirée de ses *Épigrammes* publiées en 1542.
- Compte 2* : Il provient de l'épisode de *La sposa dimenticata* (l'épouse oubliée) du *Canto XXII* du *Mambriano* de Francesco Bello. Meridienne y porte le nom de Filena.

¹ Le lecteur peut se référer à l'importante introduction de notre édition de référence des *Comptes amoureux* dans laquelle l'équipe du Centre Lyonnais d'Étude de l'Humanisme a retracé les sources italiennes et moyenâgeuses des contes.

Le dénouement provient, quant à lui, du *Songe de Poliphile*. Les plaintes de Pyrance s'inspirent, quant à elles, du « Chant IV » de l'*Énéide* de Virgile.

Compte 3 : Traduction parfaitement fidèle (si ce n'est quelques erreurs de traduction) d'une anecdote contenue dans le *Songe de Poliphile* (livre II) de Francesco Colonna et qui ne sera pas retraduite en français avant 1546.

Poème : C'est le Rondeau VIII de l'*Adolescence clémentine* de Clément Marot, *De la jeune dame qui a vieil mari*, rédigé vers 1527 et publié en 1532.

Compte 4 : Ce conte provient du livre III, 339-355 des *Métamorphoses* d'Ovide et est peut-être tiré d'une traduction contemporaine de l'auteur.

Compte 5 : Ce conte est prestement tiré du *Décaméron* (V, 8) de Jean Boccace.

Conclusion : La conclusion provient probablement de la tradition orale et est contenue, avec *varia*, dans la vingtième nouvelle de l'*Heptaméron* (1558-1559) de Marguerite de Navarre et dans la nouvelle 54 des *Cent nouvelles nouvelles* (c.1460).

Compte 6 : Ce *Compte* est, tout comme le premier, dans la veine courtoise, mais il nous semble flou, incomplet et mal traduit du *Roland Amoureux* (*Orlando innamorato*, 1486) de Mateo Maria Boiardo qui ne fut traduit en français qu'en 1549. Il contient, de plus, un passage du *Mambriano* (I, 45-53) et un tercet du *Triomphe d'Amour* de Pétrarque.

Compte 7 : Ce dernier *Compte* provient d'une *Vida* de Guillaume de Cabesteing (XII^e ou XIII^e siècle) et se trouve, sous une autre forme, dans le *Décaméron* (IV, 9) de Boccace et avec des variantes dans la nouvelle 32 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Poème : Aucune source connue. L'expression « impareil mariaige » (Ca, 225) pourrait néanmoins être un souvenir textuel d'Érasme, dont les *Colloques* sur le mariage traduits par Clément Marot probablement circulaient, même s'ils ne furent publiés qu'après sa mort (c.1548 pour deux d'entre eux et au XIX^e siècle seulement pour le troisième).

ANNEXE V

LES DERNIÈRES ATTRIBUTIONS DES SEPT *COMPTES AMOUREUX* DE MADAME FLORE¹

Compte 1 : Étienne Dolet (Claude Longeon)

Compte 2 : Hélisenne de Crenne (Kazimierz Kupisz)

Compte 3 : Nombre de candidats outre Clément Marot et Maurice Scève (Régine Reynolds-Cornell)

Compte 4 : Clément Marot (Régine Reynolds-Cornell)

Compte 5 : Bonaventure des Perriers (Régine Reynolds-Cornell)

Compte 6 : Étienne Dolet (Claude Longeon)

Compte 7 : Marguerite de Navarre (Régine Reynolds-Cornell)

¹ Ce résumé des attributions est tiré de l'introduction de la plus récente édition des *Comptes amoureux* de madame Flore, v. Jeanne Flore, *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 9-41.

ANNEXE VI

LES TRANSFORMATIONS APPORTÉES À *LA PUGNITION DE L'AMOUR CONTEMPNÉ* PAR LES *COMPTES AMOUREUX*

La grande différence apportée au premier état de l'œuvre de madame Flore par le second est un encadrement nouveau. En effet, un conte chevaleresque vraiment très long vient avant ce qui constituait, dans *La Pugnition de l'Amour contempné*, le premier conte (l'histoire de Meridienne et de Pyrance). Ensuite, là où était placé le châtiment de Cebille dans *La Pugnition de l'Amour contempné* (qui se trouve ici brièvement résumé après le sixième *Compte*), deux nouveaux contes, l'un courtois, l'autre issu de la tradition de la chronique provençale, trouvent place pour un total de sept *Comptes amoureux* et d'un poème qui fait office de clôture du recueil.

Tableau 4 : les *Comptes amoureux* et leurs ajouts

Huitain liminaire de madame Eglise Minerve aux « nobles Dames amoureuses ».
Épître de madame Flore à sa cousine madame Minerve.
Récit fantôme de madame Cebille.
Récit fantôme de madame Lucienne.
RÉCIT FANTÔME AJOUTÉ : par madame Salphionne.
COMPTE AJOUTÉ : Rosemonde et par Melibée.
POÈME AJOUTÉ : <i>Louange au dieu d'Amour</i> de Clément Marot par Aggippine.
Meridienne et Pyrance par Andromeda.
La mal mariée par Meduse.
Narcisse et Écho par Minerve.
Nastagio et la fille de Paolo Traversier, tantôt par Sapho, tantôt par Salphionne.
AJOUTS À L'HISTOIRE-CADRE : Eglise et hommes lyonnais.
COMPTE AJOUTÉ : Hélias Le Blond, Fleurdelise et Daurine par Cassandre.
COMPTE AJOUTÉ : la légende du cœur mangé par Briolayne Fusque.
Châtiment de Cebille brièvement résumé.
POÈME AJOUTÉ : par madame Jeanne Flore.

Nous résumons ici, pour le bénéfice des lecteurs, les premier et sixième contes, la punition de Cebille, ainsi que le septième conte des *Comptes amoureux* de même que nous présentons le poème qui clôt ce recueil.

« **Compte premier par madame Melibée** »

Rosemonde Chiprine (15 ans) est mariée au vieux Pyralius (66 ans) qui est dans un pitoyable état physique. En fait, la description du mari de Rosemonde, qui suit, porte au dégoût et marque franchement l'imagination du lecteur qui ne peut plus, dès lors, que s'apitoyer sur le sort de la mal mariée :

Pyralius, certes villain de meurs et non assez apte pour servir une si jeune Dame [...], la naturelle chaleur par longues maladies estoit faillye, et jà estaincte par le merite de ses longs et vieulx ans, et oultre ce, se trouvoit si difforme et malheureux en beaulté qu'il ressembloit plustost quelque monstre, que non pas homme humain : car il eust la teste grosse et lourde, herissée de rude et aspre cheveleure, jà envieillie et grise, le front ridé, les sourcilz gros et espaix, les yeulx tous chassieux et enfoncez en la teste, les joues plattes et maigres, le nez aquilin et long, tant qu'il attouchoit presque jusques au menton, qui le contraignoit parler à voix enrouée et casse, le col¹ tres petit et gros assis sur espaulles clinantes miserablement vers terre non en autre façon que de ces anciens corps qui pas à pas cheminent à la mort : il avoit tousjours la couleur pasle, et fade, comme si les puantes harpyes² luy eussent halené³ sus le visaige, et son manger tres hordement pollué⁴. De l'estomach luy issoit une espaisse et fetide haleyne à travers une puante, noyre et baveuse bouche... (Ca I, 102-103)

Vraiment trop jaloux et avare, Pyralius a enfermé sa femme dans son château qu'il a fait construire dans le but d'empêcher qu'un quelconque homme ou dieu jouisse de sa beauté⁵. Rosemonde demande vengeance (Ca I, 106) et implore Vénus de la délivrer. Celle-ci lui envoie Jean Andro, dont le cœur a été percé de la flèche de Cupidon. Comme Rosemonde, Jean Andro plaît aux dieux et est beau aux yeux de Vénus (Ca, I, 117).

¹ Le cou.

² Les « harpyes » sont des femmes-oiseaux qui souillaient de leurs excréments les mets servis au malheureux roi Phinée.

³ Soufflé.

⁴ Souillé.

⁵ La femme de la Renaissance a quelques difficultés à concevoir l'idée d'un bonheur terrestre et surtout à en décider par elle-même, car, sauf exception, elle ne se possède pas; ce sont ses parents qui décident de son sort, qui ne correspond pas toujours à ses aspirations. Quand le mari, souvent très vieux, à qui elle est pratiquement vendue dans sa prime jeunesse, est avare de garder pour lui ce beau tendron, cela le rend souvent d'une jalousie malade qui se comprend aisément, puisqu'il doit être assez difficile pour lui de rivaliser avec de jeunes prétendants devenus maîtres dans l'art de séduire courtoisement. Cette jalousie, qui semble travailler plusieurs de ces barbons, les rend insupportables et excessivement protecteurs, au point d'emprisonner leur femme en leur château dans lequel la femme ne peut trouver que solitude et désespoir.

L'anecdote de départ de ce premier *Compte* n'est là que pour faire l'introduction d'un très long conte merveilleux où le preux chevalier Andro, assisté de Cupidon, parvient, malgré maints obstacles périlleux (le géant Caignazo, le lion, Apollon et le serpent) à traverser les trois ponts qui le séparent de sa belle et la sauve parce que le « vray Amour » permet de surmonter tous les obstacles; c'est un moteur puissant qui peut donner des forces surnaturelles à l'homme amoureux. C'est donc pourquoi, quand Andro arrive au centre du donjon du château, Pyralius se rend compte de son impuissance face au « vray Amour » et se pend à un arbre pendant que le courtois libérateur entreprend l'assaut de la forteresse amoureuse de Rosemonde.

Ainsi que le lecteur peut l'observer, le ton est tout à fait courtois, car la femme est décrite tel un château à assaillir, ce qui est un clin d'œil au *Roman de la Rose*, d'autant plus que le nom de l'héroïne, Rosemonde, en est peut-être une évocation⁶. L'auteure ne respecte cependant pas les traditions dans le schéma courtois : il n'y pas de cérémonie de l'hommage, ni de commandements donnés par la dame, ni d'attente pour le guerdon ultime qui est le don du corps – le surplus –. L'homme semble mériter l'amour pour avoir accompli quelques prouesses chevaleresques, c'est du moins ce qu'écrit à propos de ce conte Gustave Reynier, qui résume par un ingénieux collage de citations les sept *Comptes* de madame Flore dans son ouvrage *Le Roman sentimental avant l'« Astrée »*⁷. En effet, ce critique écrit que le chevalier Andro jouit de madame Rosemonde Chiprine « pour se payer de sa peine⁸ », comme si l'acte d'amour était le tribut de la délivrance et comme si Andro était seul à jouir de cet acte d'amour, alors que le texte indique que les deux « amoureux en joye et liesse à l'ayde d'Amour jouyrent longtemps de leurs plaisirs » (Ca, I, 128).

⁶ Inutile d'insister sur l'importance des deux parties du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung dans l'histoire littéraire, surtout en ce qui a trait à la courtoisie et à sa critique anticourtoise et, plus largement, à l'utilisation de l'allégorie. Son succès non seulement fut durable, mais provoqua la première Querelle littéraire à laquelle participa Christine de Pisan qui rédigea, pour la circonstance, le premier manifeste féminin qu'est la *Cité des Dames*.

⁷ Il se fait très expéditif pour ce qui est des contes I, IV, V, VI et VII (les VI et VII sont moins importants pour le critique puisqu'ils tiennent en cinq lignes dans une note de bas de page), quelque peu élaboré pour le conte III, et vraiment détaillé pour le conte II, v. Gustave Reynier, *Le roman sentimentale avant l'« Astrée »*. Paris : Armand Colin, 1971, p. 123-130.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

Aussi, même s'il est vrai que les récits asservissent les personnages obligés de se soumettre à l'amour, la femme y prend tout de même du plaisir charnel, contrairement aux récits de tradition courtoise, qui restent pudiques à ce sujet. L'originalité de ce récit réside donc, selon nous, en ce que la femme n'est plus uniquement un tribut pour le chevalier, qu'elle a droit aux plaisirs de la chair sans en ressentir de culpabilité.

La punition de Cebille

Avant que soit narré le sixième des *Comptes amoureux*, les dames vont prier à l'Église. Il faut donc mentionner que, dans le premier état de son œuvre, madame Flore ne fait aucune référence à la religion alors que le second état envoie les devisantes prier à la messe, là où était présentée à l'origine la punition de Cebille – qui n'est ici que résumée très brièvement après le sixième *Compte* plutôt qu'après le cinquième –, soit là où se concluait *La Pugnition de l'Amour contempné*. Six hommes lyonnais se joignent par la suite au cercle des dames pour entendre le dernier conte. Or, ce sixième *Compte* n'est pas vraiment le dernier puisqu'un septième vient à sa suite. Il est donc possible que le remanieur n'ait pas eu l'intention d'inclure plus de deux nouveaux contes et que le septième l'ait été par une autre personne, probablement l'éditeur.

« Compte sixiesme par madame Cassandre touchant les adventures du proeux et vaillant chevalier Helias Le Blond »

C'est dans un fatras incohérent que Cassandre narre le second des contes ajoutés qui est, tout comme le premier, un conte merveilleux et chevaleresque dans la veine courtoise. C'est en fait une traduction et un collage mal orchestré d'épisodes épars tirés du *Roland amoureux* (c. 1475) de Matteo Maria Boiardo (1434-1494), épopée dans laquelle Orlando tente de se faire aimer par Angelica.

Hélias Le Blond et son « amye » Fleurdelise (qu'il vient de délivrer), pénètrent dans la cour d'un palais enchanté où sont exposés des tableaux de personnages héroïques. C'est dans ce lieu qu'Hélias se bat contre un géant et tue « le chevalier du sépulcre » (Ca VI, 203). Ils rencontrent ensuite Daurine qui leur dit que pour que les trois s'en sortent vivants, Hélias doit, cette fois, baiser la bouche d'un serpent. Ce qu'il fait bravement. Le serpent se

métamorphose ensuite en fée (Phebosille) qui tient à lui offrir son corps en guise de remerciement pour l'avoir délivrée. Hélias refuse son « guerdon » (sa récompense en termes courtois), étant donné qu'il est accompagné de son amie de cœur Fleurdelise et qu'il a une mission à mener à terme, soit mener Daurine chez son père le roi de la « Cité de Lise ».

Cette fois, contrairement au premier *Compte*, dont l'anecdote de départ n'était là que pour introduire les prouesses du chevalier Andro, on introduit l'histoire de Daurine, la mal mariée adultère. C'est donc pour passer le temps que, chemin faisant, Daurine leur raconte ses malheurs : ses parents l'ont mariée avec un vieux Turc du nom d'Hosbègue alors qu'elle était amoureuse du beau Théodore. Néanmoins, elle a décidé de prendre Théodore pour amant.

Un soir que son bien-aimé est là, son mari revient subitement de voyage au plein milieu de la nuit. Théodore parvient à se sauver sans être vu, mais il oublie son manteau. Quand Hosbègue découvre le vêtement, il blâme Gambon, un eunuque qui est chargé de surveiller Daurine, d'avoir laissé pénétrer un autre homme dans la chambre de sa femme et l'accuse tant et si bien que Gambon est condamné à la pendaison. Pour lui sauver la vie, l'ingénu Théodore l'accuse du vol de son manteau et le bat publiquement, lui évitant ainsi la pendaison. Ainsi, Daurine et Théodore continuèrent à être amants.

« Compte septiesme par madame Briolayne Fusque, touchant les mauvais fortunes de messire Guillien de Campestain de Rossillon »

Le dernier conte que narre Briolayne Fusque⁹ relate une vengeance humaine et un suicide par amour. Il provient d'une *Vida* de Guillaume de Cabestanh (1180-1215) qui a été narré par au moins quatre prédécesseurs de madame Flore¹⁰, entre autres, sous une forme semblable dans le *Décameron* (IV, 9) de Boccace et dans l'*Heptaméron* (nouvelle 32) de Marguerite de Navarre. La nouvelle femme de Raymon de Castel tombe follement amoureuse du prisé gentilhomme Guillien de Campestain de Rossillon que Fortune envie. Le mari, qui s'en rend

⁹ Notons que ce nom peut se lire anagrammatiquement « Un qui bayse Flore » ou encore « ne fus que briolay », c'est-à-dire un subterfuge.

¹⁰ Au sujet de ces quatre versions, voir J. Boutière et A. H. Schutz. *Biographies des Troubadours*. Paris : Nizet, 1964, p. 530-555.

rapidement compte, cherche un moyen d'empêcher sa femme d'aimer Guillien. Il commence par menacer de la tuer si les choses ne changent pas, mais voyant que la situation ne s'améliore pas et ne voulant pas user des solutions habituelles des jaloux, c'est-à-dire de la battre, il opte pour une bien cruelle solution : il tue Guillien de Campestain de Rossillon et fait servir le cœur de ce dernier à sa femme en prenant bien soin de la renseigner sur la provenance de la viande qu'elle a, par ailleurs, trouvée fort délicieuse. Dégoûtée et peinée, la femme de Guillaume meurt sur le pavé de la maison et le bruit de la cruauté de Campestain se répandit tant et si bien que le Roy Alphonse d'Aragon vint venger la mort de la femme en tuant le mari jaloux. Il s'ensuit une description des âmes des amants qui se rejoignent au ciel.

Les deux premiers contes ajoutés font donc la critique du mariage « impareil » et mettent en scène des barbons jaloux, mais impuissants devant le pouvoir de l'amour. Le troisième conte ajouté met, quant à lui, en scène un mari jaloux et cruel qui n'accepte pas que l'amour triomphe. Ce dernier *Compte* n'a donc rien de commun avec les deux *Comptes* ajoutés pas plus qu'avec les récits de *La Pugnition de l'Amour contempné* et on se demande pourquoi il a été inclus dans cette nouvelle compilation qui promettait, de surcroît, de se terminer après le sixième *Compte*.

Le poème de clôture

Le dernier ajout consiste en un poème que Jeanne Flore adresse au lecteur qui confirme que le recueil remodelé des *Comptes amoureux* l'a été pour traiter de l'« impareil mariaige » (Ca, 225) :

Madame Fusque ayant fourni son compte
 Damour, lequel les cœurs endurciz dompte,
 Je t'ai voulu pour la conclusion
 Bien advertir que tout ce, est fiction
 De poésie. Et pource donc ne gloses
 Point autrement en mon œuvre les choses,
 Qu'elles ne sont à mon desavantage.

Je blasme icy l'impareil mariaige :
 Aussi de vray est il bien à blasme,
 Quand il en vient ung fruict tant fort amer
 Que le solas, par la disconvenace (*sic*)
 Des Mariez, se tourne en desplaisance (Ca, 225).

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS

Éditions des deux états de l'œuvre floréenne

FLORE, madame Jane, *La Pugnition de l'Amour contempne, extraict de L'amour fatal de madame Jane Flore*. Lyon : François Juste, 1540, in 8°, 71 ff. Une édition est conservée à la Bibliothèque nationale de France (réserve Y^e 3439) et est disponible en version électronique sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>. Notre pagination, 141 pages, commence à la page où se trouve le poème liminaire.

FLORE, madame Jeanne, *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore. Texte établi d'après l'édition originale (Lyon : 1537 env.)* Édition critique avec introduction, notes, variantes et glossaire par le Centre Lyonnais d'Étude de l'Humanisme (CLEH). Gabriel-André Pérouse (dir.) et al. Lyon : Éditions du CNRS/Presses universitaires de Lyon, 1980, 258 pages.

_____, *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell. Coll. « Textes et Contre-textes », no 5. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, 245 pages.

Œuvres littéraires de la Renaissance italienne et française

ALCIAT, André, *Livret des emblemes de maistre André Alciat mis en rime françoise (par Jehan Lefevre) et présenté à monseigneur l'admiral de France*. Paris : Christian Wechel, 1536, 250 pages. Cette édition est disponible sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>.

BOCCACE, Jean, *Décaméron*, Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec. Coll. « Le livre de poche : bibliothèque classique », no 702. Paris : Librairie générale française, 1994, 894 pages.

COLONNA, Francesco, *Le songe de Poliphile ou Hypnérotomachie*. Genève : Slatkine reprints, 1971, Tome II, 458 pages.

CRENNE, Helisenne de, *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*. Paris : Lettres modernes, 1968, 160 pages.

MAROT, Clément, *Œuvres poétiques complètes*. Édition critique établie, présentée et annotée avec variantes par Gérard Defaux. Coll. « Classique Garnier ». Paris : Bordas, 1993, 2 volumes.

NAVARRÉ, Marguerite de, *L'Heptaméron*. Introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani. Coll. « Le livre de poche/Classiques de poche », no 16048. Paris : Librairie générale française, 1999, 765 pages.

PISAN, Christine de, *Le livre de la Cité des Dames*. Traduction par Eric Hicks et Thérèse Moreau. Paris : Stock, 1986, 291 pages.

SCÈVE, Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*. Édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier. Coll. « Poésie », no 186. Paris : Gallimard, 1995, 357 pages.

Ouvrages, mémoires, thèses et articles sur l'œuvre floréenne

ALEXANDRE-GRAS, Denise, « Un conte de Jeanne Flore, première adaptation française du *Roland Amoureux* de Boiardo », dans *Mélanges offerts d'Étienne Fournial*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1978, p. 1-8.

_____, « L'aventure corporelle dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 75-92.

BAUSCHATZ, Cathleen M., « Jeanne Flore derechef : la parodie d'œuvres de femmes dans les *Comptes amoureux* », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 293-300.

- _____, « L'ambiguïté didactique dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 27-38.
- CAMPANINI CATANI, Magda, « Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore : notes pour une étude intertextuelle », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 127-143.
- CAPPELLO, Sergio, « Le corps dans les *Comptes amoureux* : Pyralius le Jaloux », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 187-208.
- CERRETA, Florindo, « Jeanne Flore and Early French Translations from Boiardo and F. Bello », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*. Lionello Sozzi (éd.) et Verdun-Louis Saulnier (dir.) Coll. «Bibliothèque Franco Simone », no 2. Genève/Paris : Slatkine Reprints, 1981, p. 251-264.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Coll. « U. Lettres ». Paris : A. Colin, 2000, 523 pages.
- CRESCENZO, Richard, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2001, 240 pages.
- DESROSIERS-BONIN, Diane, et Hélène LUCUIX, « La réception critique des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », et « Bibliographie des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 11-25 et p. 301-306.
- DU VERDIER, Antoine (sieur de Vauprivas), « Lettre J ». *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*. Lyon : B. Honorat, 1585, p. 761.
- FATHI-RIZK, Nazli, « La moralité finale dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*. Lionello Sozzi (éd.) et préface de Verdun-Louis Saulnier (dir.). Coll. «Bibliothèque Franco Simone », no 2. Genève/Paris : Slatkine Reprints, 1981, p. 265-284.

FAY, Carolyn M., « Who Was Jeanne Flore? Subversion and Silence in *Les Contes amoureux* par madame Jeanne Flore ». *Women in French Studies*, no 3, Automne 1995, p. 7-20.

_____, « Qui était Jeanne Flore ? Subversion et silence dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 93-112.

FRELICK, Nancy, « Attribuer un sexe à Jeanne Flore ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 239-250.

GATES, Laura Doyle, « Le “vray amour” dans les *Comptes amoureux* par Madame Jeanne Flore », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.), avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 113-126.

GIROUARD, Lisette, « Étude des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université McGill, 1977, 125 pages.

GIROUARD, Lisette et Renée GÉLINAS, « Paroles de femmes dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore ». *Le Moyen Français*, no 1, 1977, p. 119-130.

GRAY, Floyd, « Jeanne Flore et le désir érotique. Féminisme ou fantasme masculin ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 165-186.

HAUVETTE, Henri, « Les plus anciennes traductions françaises de Boccace ». *Bulletin italien*, t. VII, 1907, p. 281-313; t. VIII, 1908, p. 1-17, 189-211, 285-311 et t. IX, 1909, p. 1-26, 193-210.

INCARDONA SCANNELLA, Janine, « Le genre narratif sentimental en France au XVI^e siècle : Structures et jeux onomastiques autour des *Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours* d'Helisenne de Crenne ». Thèse de doctorat. Valencia : Univesitat de Valencia, 2003, 471 pages.

- KEMP, William, « Denys de Harsy et François Juste vers 1540 : de *La Pugnition de l'Amour contempné* aux *Comptes amoureux* ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 269-291.
- KUPISZ, Kasimierz, « Y a-t-il une énigme Jeanne Flore ? », dans *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego Nauki humanistyczno-społeczne*, série I, no 98, 1973, p. 55-68.
- LA CHARITÉ, Claude,, « Le problème du genre dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : l'ambivalence du terme "compte" », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 209-225.
- LE HIR, Yves, « Introduction », dans *Marguerite de Navarre, nouvelles*. Paris : Presses universitaires de France, 1967, p. I-XXX.
- LONGEON, Claude, « Du nouveau sur les *Comptes amoureux* de Madame Jeanne Flore ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol XLIV, no 3, 1982, p. 605-613.
- MALENFANT, Marie-Claude, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme : le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*. Coll. « Collections de la République des lettres. Études ». Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, 2003, 548 pages.
- _____, « Le discours délibératif dans les *Comptes Amoureux* de Jeanne Flore ». Mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval, 1993, 220 pages.
- _____, « Le discours délibératif dans les *Comptes Amoureux* de Jeanne Flore : *exempla* et visées persuasives », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 57-73.
- MORÉRI, Louis, *Le Grand Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Amsterdam : P. Brunel, 1740, t. V, p. 83-84.

PAULMY, Marquis de (Marc-Antoine d'Argenson), *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*. Paris : Moutard, vol. XIV, III^e suite de la V^e partie, section VIII, 1781, p. 225-244.

PÉROUSE, Gabriel-André, « *Comptes amoureux* par madame Jeanne Flore (environ 1531-1535) », dans *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*. Genève : Droz, 1977, chapitre IV, p. 82-99.

RENOUARD, Philippe, et Brigitte MOREAU, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*, t. III : 1521-1530 et t. IV : 1531-1535. Abbeville : Imprimerie F. Paillart, 1985.

REYNIER, Gustave, *Le roman sentimental avant l'« Astrée »*. Paris : Armand Colin, 1971, 406 pages.

REYNOLDS-CORNELL, Régine, « Madame Jeanne Flore and the *Contes amoureux*: A Pseudonym and a Paradox ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LI, no 1, 1989, p. 123-133.

_____, « *Je est une autre*, ou la délivrance fictive du réel dans les *Contes amoureux* de Jeanne Flore », dans *Les représentations de l'Autre du Moyen Age au XVII^e siècle. Mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz*. Évelyne Berriot-Salvadore (éd.) Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 239-246.

_____, « Que cache le manteau de Jeanne Flore ? », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 251-267.

ROCHAS D'AIGLUN, Albert de, *Histoire de la belle Rosémonde et du preux Chevalier Andro*. Paris : R. Marchand, 1888, « Introduction », p. V-XXIV.

ROSSI, Daniela, « Erotismo e sensualità ambientale nei *Comptes amoureux* di Jeanne Flore », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*. Lionello Sozzi (éd.) et Verdun-Louis Saulnier (dir.) Coll. «Bibliothèque Franco Simone », no 2. Genève/Paris : Slatkine Reprints, 1981, p. 285-295.

TÉTEL, Marcel, « L'audace des *Comptes amoureux* », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 227-237.

TYLER, Emma, « Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore et les fictions du sujet féminin », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 145-164.

VIENNOT, Eliane, « Avant-propos », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.), avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 9-10.

WINN, Colette H., « Les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore : un texte-écho », dans *Actualité de Jeanne Flore*. Dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (éd.) avec la collaboration de Régine Reynolds-Cornell. Paris : Honoré Champion, 2004, p. 39-55.

YOSHIHIRO, Kaji, « Étude sur les *Comptes Amoureux* (2) – Recherche de la date de publication des *Comptes Amoureux* portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles ». *Bulletin de la Société de Langue et de Littérature françaises de l'Université d'Osaka*. Japon : Gallia, XLIII, 2003, p. 1-8.

Ouvrages critiques, littéraires et de référence sur les dieux de l'amour et la Renaissance

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Coll. «U ». Paris : Armand Colin, 1969, p.1-38.

BÉDARD, Brigitte, « La place de Dieu dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre ». Mémoire de maîtrise. Montréal : UQÀM, 1996, chap. III : « Les autres dieux », p. 71-124.

BEECHER, Donald A., et Massimo CIAVOLLELLA (éd.), *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*. Coll. « University of Toronto Italian Studies », no 9. Ottawa : Dovehouse Editions, 1992, 231 pages.

- BEECHER, Donald A., « Quattrocento Views on Eroticization », dans *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Coll. « University of Toronto Italian Studies », no 9. Ottawa : Dovehouse Editions, 1992, p. 49-65.
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « Les médecins poètes du contramour », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison, Wisconsin (mars 1994). Ulrich Langer et Jan Miernowski (éd.) Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigmes, 1994, p. 169-184.
- BERTHELOT, Anne, et François CORNILLIAT, *Littérature, textes et documents, Moyen-Âge, XVI^e siècle*. Avec une introduction historique de Jacques Le Goff. Coll. « Henri Mitterand ». Paris : Éditions Nathan, 1988, 511 pages.
- BRAUNSCHWEIG, Denise, et Michel FAIN, *Éros et Antéros, Réflexions psychanalytiques sur la sexualité*. Coll. « Science de l'Homme », no 170. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1971, 279 pages.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, 1992, 294 pages.
- CAMPANGNE, Hervé, *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*. Paris : Honoré Champion, 1996, 288 pages.
- CIAVOLELLA, Massimo, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros* : *contra amores* de Bartolomeo Sacchi, *Anterotica* de Pietro Edo et *Anteros* de Battista Fregoso », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison, Wisconsin (mars 1994). Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigmes, 1994, p. 61-74.
- DEFAUX, Gérard, « Marot et "Ferme amour" : essai de mise au point », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison, Wisconsin (mars 1994). Ulrich Langer et Jan Miernowski (éd.) Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigmes, 1994, p. 137-168.
- _____, « Les deux amours de Clément Marot ». *Rivista di Letterature Moderne e Comparative (RLMC)*, vol. 46, no 1, janvier-mars 1993, p. 1-30.
- DELLANEVA, JoAnn, « À propos de "Folle Amour" : Marot, Pétrarque et la Pléiade », dans *Clément Marot, prince des poètes français*. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996). Réunis et présentés par Gérard Defaux et Michel Simonin.

Coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », no 8. Paris : Champion, 1997, p. 381-389.

DEMERTON, Guy, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*. Genève : Droz, 1972, 661 pages.

_____, « Marot mythographe », dans *Clément Marot, prince des poètes français*. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996). Textes réunis et présentés par Gérard Defaux et Michel Simonin. Coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », no 8. Paris : Champion, 1997, p. 23-47.

DUNN-LARDEAU, Brenda, « La mise en fiction de l'histoire dans *Le Palais des nobles Dames* (1534), dans *Les songes de Clio. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*. Textes assemblés et édités par Sabrina Vervacke, Éric Van der Schueren et Thierry Belleguic. Coll. « Les collections de la République des Lettres. Symposium ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2006, p. 99-111.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992, 362 pages.

FERNANDEZ, Dominique, et Suzanne GUILLOU-VARGA, *L'amour des mythes et les mythes de l'amour*. Arras : Artois Presses Université, 1999, 174 pages.

FRYE, Northrop, « Littérature et mythe », dans *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 5-8, vol. II, 1971, p. 462-499.

GANDON, Odile, *Dictionnaire de la mythologie*. Coll. « Le livre de poche/Jeunesse », no 382. Paris : Hachette, 1992, p. 75-76.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, 1991, 576 pages.

JOUKOVSKY, Françoise (éd.), *Images de la femme au XVI^e siècle*. Coll. « La petite Vermillon », no 46. Paris : Table ronde, 1995, 227 pages.

_____, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle : quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*. Paris : A.-G. Nizet, 1969, 227 pages.

LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Coll. « Littératures modernes », no 39. Paris : Presses Universitaires de France, 1985, 239 pages.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'Eros baroque*. Coll. « Littératures modernes ». Paris : Presses universitaires de France, 1981, 255 pages.

_____, « Objet, méthode », dans *Les méthodes du discours critique dans les études seizièmistes*. Actes du colloque de la S.F.D.S. (14-15 octobre 1982). Présentés et réunis par Gisèle Mathieu-Castellani et revus par Jean-Claude Margolin, avec la collaboration de P. Bonniffet. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1987, p. 89-100.

_____, *La quenouille et la lyre*. Paris : Librairie José Corti, 1998, 207 pages.

McKITTRICK, Bruce, *Rare Books*, Narberth, PA, Catalog 22, 1992, no. 23, p. 12-13.

MERRILL, Robert V., « Eros et Anteros », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison, Wisconsin (mars 1994). Ulrich Langer et Jan Miernowski (éd.). Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigmes, 1994, p. 27-59.

MIERNOWSKI, Jan, « Anteros, face à face », dans *Anteros*. Actes du colloque de Madison, Wisconsin (mars 1994). Ulrich Langer et Jan Miernowski (éd.). Coll. « L'atelier de la Renaissance », no 4. Orléans : Paradigmes, 1994, p. 11-25.

PAUSANIAS, *Graeciae descriptio*, Herman Hitzig (éd.) Leipzig : Reisland, 1896, livre I (L'attique), p. 74.

PLATON, *Le Banquet/Phèdre*. Traduction et notes par Émile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1992, 187 pages.

RIGOLOT, François, *Le texte de la Renaissance, des rhétoriciens à Montaigne*. Paris : Droz, 1982, 284 pages.

ROUGEMONT, Denis de, *Les mythes de l'amour*. Coll. « Espaces libres », no 61. Paris : Albin Michel, 1996, 285 pages.

SANKOVITCH, Tilde A., *French Women Writers and the Book, Myths of Access and Desire*. New-York : Syracuse University Press, 1988, 165 pages.

SAULNIER, Verdun-Louis, *La littérature française de la Renaissance*. Coll. « Que sais-je », no 85. Paris : Presses universitaires de France, 1962, 127 pages.

SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1993, 442 pages.

TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600) : Dictionnaire d'un langage perdu*. 2^e éd. fondue et corrigée. Genève : Droz, 1997, 535 pages.

Liste des références en ligne

Pour Aristophane :

Aristophane, *Oiseaux*. Traduction nouvelle par Eugène Talbot, Site de l'antiquité latine et grecque, par Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr, consulté en août 2006, <http://remacle.org/bloodwolf/comediens/Aristophane/oiseaux.htm>.

Pour Cicéron :

Cicéron, *De la nature des dieux*. Tome III traduit par Ugo Bratelli, consulté en juin 2006, <http://mapage.noos.fr/Anaxagore/cicerond3.html>.

Pour Eunape :

Eunape, *Vies des philosophes et des sophistes*. Traduit en français par Stéphane de Rouville. Paris : Rouquette, 1879, consulté en juillet 2006, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/eunape/un.htm#IV>.

Pour Ovide :

Ovide, *Les Métamorphoses*. Traduction légèrement adaptée de G. T. Villenave. Paris, 1806, consulté en mars 2006, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/14.htm>.

Ovide, *Le remède d'Amour*. Site de l'antiquité latine et grecque, par Philippe Remacle, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia et Thierry Vebr, consulté en juillet 2006, <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/remede.htm>.

Pour Théocrite :

Théocrite, *Poème antiques*. Traduit du grec ancien par Leconte de Lisle. Paris : A. Lemerre, sans date, consulté en août 2006, http://www.mythorama.com/caches_txt_fr/400_499/434/434_69114110116.html#s

Pour Virgile :

Virgile, *L'Énéide*. Transcription par Konrad Schroder de l'édition J. B. Greenough, Bucollics, *Aeneid, and Georgics of Vergil*. Boston : Ginn & Co., 1900, consulté en janvier 2006, <http://www.thelatinlibrary.com>.

Virgile, *L'Énéide louvainiste*. Une nouvelle traduction commentée de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, juillet 1998-juin 2001-août 2004, consulté en janvier 2006, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V04-Plan.html>.